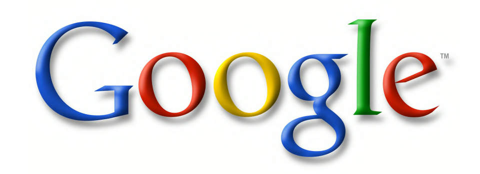
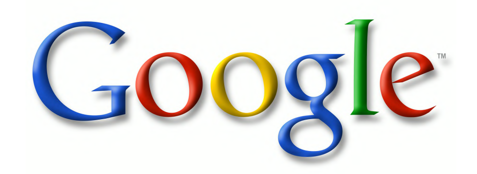



Google


PROPERTY OF THE
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Franz Grillparzers Dramen.

Von **Dr. Emil Reich** ist in **E. Piersons Verlag** in Dresden und Leipzig im Herbst 1893 erschienen:

Henrik Ibsens Dramen. Sechzehn Vorlesungen. (288 Seiten. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.)

Von den größten deutschen und ausländischen Blättern aufs Günstigste beurtheilt.

Andere Schriften desselben Verfassers:

Schopenhauer als Philosoph der Tragödie. 1888.

Grillparzers Kunstphilosophie. 1890.

Gian Vincenzo Gravina als Ästhetiker. (Sonderabdruck aus den Sitzungsberichten der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien.) 1890.

Im Herbst 1892 erschien:

Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. (Leipzig, W. Friedrich. 276 Seiten. Mk. 2.—.)

Dieses Buch wurde von fast allen großen deutschen Blättern ausführlich besprochen, bot Anlaß zu Parlamentsdebatten in Österreich und Preußen, auch wurde die Durchführung mehrerer darin vorgeschlagener Maßregeln von einigen Regierungen bereits in Angriff genommen.

Franz Grillparzers Dramen.

Fünfzehn Vorlesungen

von

Dr. Emil Reich,
Privatdozent für Philosophie an der k. k. Universität Wien.



Dresden und Leipzig
E. Piersons Verlag
1894.

Vorrede.

In den letzten drei Jahrzehnten hat sich eine stattliche Grillparzer-Litteratur entwickelt. Robert Zimmermanns Aufsätze „Von Ayrenhoff bis Grillparzer“ und Karl Goedekes Würdigung des Dichters in seiner deutschen Litteraturgeschichte erschienen noch bei Lebzeiten des großen Dramatikers; Emil Kuh, Heinrich Laube, Betty Paoli, Ferdinand Kürnberger, Wilhelm Scherer, Adolf Foglar, L. A. Frankl, Auguste von Littrow, Gustav Freytag, Rudolf Gottschall, Karl Frenzel, Hans Hopfen, Paul Heyse, Moriz Carriere, Johannes Volkelt, Heinrich Bulthaupt, August Sauer, Karl Glossy, Alfred v. Berger, J. Minor, Eduard Hanslick, Richard Mahrenholtz, Adam Trabert, Max Koch, Franz Schwering, Adolf Lichtenheld, Adalbert Fäulhammer, Alfred Klaar, Adam Müller-Guttenbrunn, Hieronymus Lorm und Andere mehr folgten, theils mit umfassenden Arbeiten über Leben und Schriften Grillparzers, theils, wie auch meine vor fünf Jahren geschriebenen Untersuchungen über „Grillparzers Kunstphilosophie“, mit kleineren Specialabhandlungen über einzelne Seiten seines Lebenswerkes, theils mit Erinnerungen an den Verblichenen. Angesichts einer so bedeutenden Zahl von Schriften, unter deren Verfassern viele berühmte Namen anzuführen waren, erwächst dem Autor eines neuen Buches förmlich die Verpflichtung, sich zu rechtfertigen, daß er gleichfalls mit seinen Anschauungen hervorzutreten wage. Die beste Rechtfertigung dürfte wohl darin liegen, daß er eben eigene Ansichten zur Discussion zu stellen wünsche, nicht aber von Früheren

bereits gut und besser Gesagtes zu wiederholen beabsichtige. Ich glaube ferner, daß jedes Decennium etwa eine neu ins Leben tretende Schichte zeitigt mit anderen Erfahrungen, darum auch anderen Auffassungen und Ideen als ihre Vorgänger wie ihre Nachfolger, und ich denke, daß es gut ist, wenn jede solche Schichte sich darüber ausspricht, was hervorragende Kunstwerke ihr sagen; denn die großen Meister sind keiner Generation stumm, aber eben weil ihre Werke so reichen Inhalt bergen, wirken sie auf die Nachrückenden oft mit dem am stärksten, was die Zeitgenossen gar nicht darin bemerkten. So mag wohl auch einer meiner Hörer oder Leser, der vielleicht gerade jetzt sein erstes Semester beendet, wie ich vor zehn Jahren, zu seiner Zeit eine neuer, erst keimender Gefühlsweise entsprechende Würdigung Grillparzers geben, die von der meinen möglicherweise in manchen Punkten ebenso weit abweicht als ich, weitaus der jüngste unter den genannten dreißig Grillparzer-Forschern, von meinen Vorgängern.

Entstanden sind die hier wiedergegebenen Vorlesungen im Wesentlichen bereits im Jahre 1890; die Herausgabe unterblieb damals, weil das Erscheinen der großen, zweibändigen Grillparzer-Biographie Sauers bereits für die Säkularfeier angekündigt war und auch als dieser Termin längst verstrichen von Halbjahr zu Halbjahr erwartet wurde. Zweifellos sind nun von der Arbeit eines Mannes, der sich seit vielen Jahren fast ausschließlich mit Grillparzer beschäftigt, wichtige Resultate zu erhoffen und ich hätte es vorgezogen dieses Werk statt der heute noch sehr lückenhaften biographischen Vorarbeiten für meine ästhetischen Betrachtungen benützen zu können. Ein anderer Grund war die Nothwendigkeit in dem „Esther“-Abschnitt die Ansichten eines mir seit acht Jahren persönlich bekannten Mannes als Erster öffentlich zu bekämpfen, eine Aufgabe, der ich mich nur ungern unterzog, immer hoffend eine von anderer Seite ausgehende Widerlegung werde mir diesen peinlichen Fehdezug ersparen. Beide Erwartungen erfüllten sich nicht und dies läßt mich bedauern das Erscheinen des vorliegenden Buches unnütz um mehr als drei Jahre verzögert zu haben. In der letzten Zeit vorwiegend mit ethischen Problemen und socialen Fragen beschäftigt, die mich wohl auch in den nächsten Jahren

wenig zu ästhetischen Arbeiten kommen lassen dürften, entschloß ich mich endlich die im letzten Wintersemester wiederholten Vorlesungen über Grillparzers Dramen, denn nur mit diesen beschäftigt sich mein Buch, unverändert in Druck zu geben. Sachlich datiren also die hier vertretenen Anschauungen bereits aus einem Jahre, wo viele, seither erst publicirte und dann mitbenützte Behelfe noch nicht vorlagen und manches, was seither öffentlich ausgesprochen wurde, noch als oppositionelle Anwandlung individuellster Natur erschien. Die nachhaltigste Anregung verdankte ich schon damals der ausgezeichneten Schrift „Grillparzer als Dichter des Tragischen" von J. Volkelt. Obschon ich derselben in vielen Einzelheiten nicht beipflichte, selbst in manchen Grundanschauungen von ihr abweiche, betrachte ich das vorliegende Buch theilweise als Ergänzung zu Volkelts bei den einzelnen Dramen gar zu knappen Ausführungen und es wäre mir sehr angenehm, wenn ich bei meinen Lesern, außer der als selbstverständlich vorausgesetzten Vertrautheit mit Grillparzers Werken, auch jene tiefgründende Schrift als bekannt annehmen dürfte. Dabei sei eingeschaltet, daß die überkurze Charakteristik der Jugenddramen nebst allen sonstigen in der ersten Vorlesung knapp zusammengestellten Daten nur zur Orientirung für jene Leser bestimmt ist, die blos eine der älteren Grillparzer-Ausgaben besitzen sollten, für welche sie eben nöthig erschien. Im Übrigen war es zwar keineswegs meine Absicht blos für Fachgelehrte zu schreiben, um aber nicht Altbekanntes wiederholend den Umfang dieses Buches unnütz zu vermehren, hielt ich mich für berechtigt über alle nicht controversen, von früheren Schriftstellern hinlänglich gewürdigten Vorzüge wie Schwächen im Schaffen Grillparzers kurz hinwegzugehen, um mehr Raum für jene Momente zu gewinnen, über welche ich Neues vorzubringen hoffte. Trotzdem glaube ich, daß diese Schrift auch bei Lesern, welchen die Litteratur über Grillparzer fremd blieb, auf Interesse und Verständnis rechnen darf.

Oft wird die kunstphilosophische Betrachtungsweise von denselben Leuten unterschätzt, welche genaue Kenntnis der Lebensumstände eines Künstlers mit Befriedigung erfüllt. Gewiß kann jeder über den Eindruck einer Dichtung auf ihn sich selbst Rechenschaft geben, während er über

die Existenzbedingungen und den Verlauf des Daseins ihres Schöpfers sich von speciell hiemit Beschäftigten unterrichten lassen muß. Jeder kann wohl auch eine Symphonie ohne weitere Vorbereitung anhören, wird trotzdem ein verständiger Musikfreund nicht gerne die Gelegenheit benützen von einem hierin bewanderten kunstbegeisterten Genossen über die Einzelheiten des Werkes Aufklärung zu erhalten, sich mit dessen Hilfe immer inniger darin einzuleben und so den daraus geschöpften Genuß zu erhöhen? Seit der Schulzeit bildeten Grillparzers Dramen meine Lieblingslecture, ich habe sie oft gesehen und still ihrem geistigen Gehalt nachgespürt. Es könnte vielleicht Theilnahme finden, wie einem Vertreter der jungen Generation diese unsterblichen Werke erscheinen. Grillparzer wurde oft mit seinem Kaiser Rudolf II. verglichen: wie bald nach dessen Tode der verwüstende dreißigjährige Krieg entbrannte, so loderte ein Jahrzehnt nach dem Scheiden unseres Dichters ein wildgeführter litterarischer Kampf auf, dessen Ende noch nicht abzusehen ist. Akademisch altersschwacher Idealismus und weit übers Ziel hinausschießender Naturalismus sind die Extreme, deren Überwindung erst die echte moderne Kunst hervorbringen kann. Auf das Entschiedenste muß aber gerade der wahre Anhänger Grillparzers dagegen protestiren, wenn die Freunde des abgelebten Alten diesen Tragiker zu ihrem Parteigänger stempeln wollen und manche der Jüngsten daraufhin aus Unkenntnis seines Schaffens gleich bereit sind ihn mit ins alte Eisen zu werfen. Es ist einer der Hauptzwecke meiner Arbeit die realistischen Züge in Grillparzers Schaffen hervorzuheben, darzuthun, daß er kein Classiker-Epigone, sondern ein Vorbote neuer Kunstweise, vor allem ein selbstständiger, eigenartiger Künstler war. Sehr erfreulich ist es, daß mehrere talentvolle Berliner Vorfechter der modernen Litteraturbewegung dies anerkennen und dort für Grillparzer eintreten, dessen Gemeinde in der deutschen Reichshauptstadt schon eine sehr zahlreiche wurde. Dem Ethiker Grillparzer wie dem Dramatiker sucht diese Schrift gerecht zu werden und auch dabei galt es, den Kampf mit argen Vorurtheilen aufzunehmen. Möge es ihr beschieden sein schwerwiegende, der Wirkung des Dichters abträgliche Mißverständnisse aufhellend zu zerstreuen.

Obschon es unumgänglich war, auch den Menschen Grillparzer, der hinter seinen Werken steht, nicht gänzlich bei Seite zu lassen, lag es keineswegs in meiner Absicht die Deutung seiner Dramen nur als Vorstufe zur Würdigung seiner Person zu benutzen. Es gibt zwei gleichberechtigte Arten der Betrachtung künstlerischer Schöpfungen; man kann versuchen, das Charakterbild des Dichters aus seinen Hervorbringungen zu construiren oder man kann beabsichtigen, die Bedeutung dieser Werke für die Menschheit zu beleuchten. Die eine Betrachtungsweise entspricht jener Sinnesart, welcher das Individuum als solches am interessantesten ist, die andere legt das Hauptgewicht darauf, was für Wirkungen diese Arbeiten des Einzelnen für die Entwicklung der Gesammtheit haben könnten; die eine schätzt vor allem die bedeutende Persönlichkeit, die andere den socialen Werth ihrer Leistungen. Ich bin hier den zweiten, noch weniger betretenen Weg gegangen. Dementsprechend möchte diese Schrift danach beurtheilt sein, daß sie es nicht mit Franz Grillparzer, sondern mit Grillparzers Dramen zu thun hat.

Einem Herzenswunsche seien zu Schluß Worte geliehen. Im Herbst 1889 gab ich die Anregung zur Gründung einer Grillparzer-Gesellschaft, welche nun 815 Mitglieder zählt und durch Herausgabe eines von Karl Glossy redigirten Jahrbuchs wie durch Abhaltung von Vorlesungen für die intimste Kenntnis Grillparzers wirkt. Deshalb darf ich erwarten nicht mißverstanden zu werden, wenn ich es bedauere, daß die Firma Cotta blos Gesammtausgaben veranstaltet, die zwar von der ersten bis zur fünften immer billiger wurden, deren 20 Bände aber noch immer für breitere Volksschichten unerschwinglich theuer sind und überdies sehr viel enthalten, was nur den Fachmann interessirt. Der Kultus eines Dichters in engeren Kreisen, wo jedes neue Detail, jeder noch unbekannte Vers mit Begier vernommen wird, hat seine gute Berechtigung, aber für die Masse des Publikums darf man einem Poeten nicht viel Gepäck auf die Reise zur Unsterblichkeit mitgeben. „Grillparzers ausgewählte Werke“ könnten in etwa 8 Bänden seine Dramen (mit Weglassung der Jugendversuche, Entwürfe u. s. w.), den „Armen Spielmann“, eine Auswahl aus den Gedichten, den Epigrammen und der

Selbstbiographie, sowie eine knappe, populär gehaltene einleitende Biographie bringen und dann würde es sich erweisen, daß Grillparzer nur dort kein volksthümlicher Dichter ist, wo man es verabsäumt seine Werke dem Volk darzubieten.

Wien, Palmsonntag 1894.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichnis.

I.

Jugend und Jugenddramen.

Auf dem Bauernmarkt zu Wien steht ein stattliches Haus, eine an der Fronte angebrachte Inschrift belehrt uns, daß hier am 15. Januar 1791 Franz Grillparzer geboren wurde. Einige Straßen weiter, in der Spiegelgasse, mahnt eine Gedenktafel daran, daß er dort am 21. Januar 1872 sein Leben beschlossen habe. Wiege und Grab fand er in derselben Stadt, sein langes Erdendasein verfloß in ihren Mauern, Österreicher und vor allem Wiener durch und durch, das ist er gewesen. Und noch jetzt, da ein neues Geschlecht herangewachsen, welches den Todten nicht mehr gekannt, ist er förmlich lebendig unter uns, sein Monument erhebt sich nahe dem Burgtheater, wo seine Dramen jährlich aufs neue steigende Begeisterung wecken. Im Volksgarten sehen wir die sitzende, sinnende Gestalt des Dichters, umgeben von den Gebilden seiner reichen Phantasie, uns wohlbekannte, liebe Vertraute. Vor wenig Jahren feierten die Gebildeten allüberall, noch weit über die Grenzen des deutschen Sprachbereichs hinaus, mit warmem Antheil die hundertste Wiederkehr seines Geburtstages, am festlichsten beging Wien den Erinnerungstag seines großen Sohnes und von hieraus förderte und lenkte eine Schaar treuer Verehrer unseres Tragikers, die sich als Grillparzer-Gesellschaft zusammengeschlossen, die aller Orten veranstalteten Gedächtnisfeiern. Aus seinen Briefen und Tagebüchern trat uns seither die Persönlichkeit des Dichters menschlich näher und dies brachte die Bestätigung früher stillgehegter Ansichten über den heroischen Lebenskampf dieses Mannes, den so viele irrig für einen Schwächling hielten; auch solcher Verkennung wird es hier zu begegnen gelten. Immer neue Ausgaben der Werke Grillparzers müssen stattfinden: all dies erhärtet die beständig zunehmende Anerkennung der seltenen Vereinigung poetischer Gaben, die wir in ihm bewundern.

Er zählt nicht zu jenen, die vergessen werden können, weil sie vergessen werden dürfen. Er gehört zu uns, denn im Sinnen und Träumen, im Denken und Schaffen war er von den Kindern der Zukunft, und weil es so mit ihm stand, vermochte seine Zeit nicht ihm gerecht zu werden, vermochte er selbst dies nicht.

Die Epoche ist glücklicherweise vorüber, in der widerspruchslos die bequeme Anschauung herrschte, mit Goethe sei auch das goldene Zeitalter der deutschen Litteratur ins Grab gestiegen und alles, was noch folgte, wären blos mehr oder minder glückliche Versuche eines strebsamen Epigonenthums, in dieser oder jener Richtung wenigstens theilweise das bereits Geleistete nachahmend zu erreichen. Heute gewinnt unter den ringenden Kämpfern des Gedankens die Überzeugung an Boden, neue, ungeahnte Entwicklungen stünden wie der Geschichte der Menschheit überhaupt, so auch der deutschen Dichtung bevor, immer höhere Stufen der Vervollkommnung gelte es zu erklimmen, neue Zeiten weckten neue Gefühle und erforderten neue Arten der Wiedergabe. Mit jedem Geschlecht erneut sich die Welt und in jeder Generation drängen ihr eigenthümliche Empfindungen zu entsprechend eigenartigem Ausdruck. So betrachtet, erscheint dann Grillparzers Stellung in der Litteratur in völlig veränderter Beleuchtung. Uns gilt er nicht mehr als der letzte Poet der nachklassischen Zeit, als Spätling von Weimar, seine Lebensarbeit ist uns nicht die eines Klassiker-Epigonen, nicht der letzte Nachklang einer vorübergezogenen Kunstperiode. Mit unbefangenem Blick wollen wir (wie zuerst Johannes Volkelt) trachten nebst jenen Fäden, welche Grillparzers Dichtkunst mit den voraufgegangenen Großen verknüpfen, auch den modernen Zügen seines Poetencharakters nachspürend gerecht zu werden. Es ist zu zeigen, wie seine Kunstübung keineswegs stets die gleiche blieb, wie mehrfache Wendungen in der Entfaltung seiner Kräfte eintraten, wie er, ob auch unbewußt, beitrug zu jener Umgestaltung der Dichtung, die im letzten Decennium immer schärfer zu Tage trat und die — noch lange nicht abgeschlossen — uns erst eine echte, neuen Bedingungen entsprechende Kunst schenken soll, als deren Vorbote Grillparzer für uns erhöhte Bedeutung gewinnt.

Wir täuschen uns keineswegs darüber, daß Goethe und Schiller zu hoch stehen, um ihnen Grillparzer als gleichberechtigten Dritten anzureihen, aber nicht allzuweit blieb er hinter diesen Größten zurück und unter Österreichs Poeten nimmt er unbestritten den vordersten Platz ein. Nach jahrhundertelanger Pause wurden mit seinen Werken die Deutschen

Österreichs wieder litterarisch mündig, mit ihm verglichen sind die Ayrenhoff und Collin, seine Vorgänger, kaum beachtenswerth. Vor seinem Namen müssen alle verstummen, die nur zu gern mit dem Hohn mitleidiger Überlegenheit auf unseren wackeren tüchtigen Volksstamm herabschauen möchten. Das soll ihm stets unvergessen sein. Der Deutschösterreicher ganz besonders hat das Recht und die Pflicht, Grillparzer in jener Weise zu feiern, die Wilhelm Scherer als die allein würdige bezeichnete, durch die Betrachtung seiner Werke. Das Recht, denn am ehesten wird es dem glücken in die Tiefen dieser schwer zugänglichen Dichternatur einzudringen, der von Kindheit auf dieselbe Lebensluft athmete, dem lebendige Familientraditionen auch die Zeit, in der Grillparzer wirkte und litt, vertrauter als dem Landfremden werden lassen, dem Heimathsgenossen, der selbst so durchaus wie unser Dichter in österreichischem Boden wurzelt. Und auch die Pflicht: denn obgleich Grillparzers Bedeutung weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinausreicht, tragen doch Vorzüge und Schranken seines Wesens österreichisches Gepräge und darum sind wir Österreicher vor allem verpflichtet, die schwere Schuld der gesammten deutschen Nation an diesem großen Todten abzutragen, der stets dafür büßen mußte, nur ein Österreicher zu sein. So will ich denn versuchen darzuthun, wie Grillparzers Dramen zu einer Generation sprechen, die erst nach seinem Tode ihre Bildung empfing, was er uns jüngeren Nachrückenden zu sagen hat, was er für uns bedeutet und wie er auf uns wirkt, die wir ihn im Lichte einer seiner Art scheinbar so fernen, modernen Weltanschauung sehen und so viel neue Einflüsse erfahren haben. Als Ethiker und Aesthetiker, nicht als Biograph trete ich an diese Aufgabe heran und blos das Nothwendigste über den Lebensgang und die poetischen Vorstudien des Dichters soll erwähnt werden, ehe wir an die Deutung seiner Werke schreiten.

In seiner Selbstbiographie, diesem merkwürdigen Kulturbild aus Altwien, erzählt Grillparzer, daß sein Vater jene Wohnung, in welcher Franz die ersten Kinderjahre verlebte, in dem Irrthum erwarb, als gingen die Fenster auf den Bauernmarkt, und wie sich dann ergab, es vertrete vielmehr das enge, schmutzige Kramergäßchen die Stelle der lichten, schönen Straße, so daß „die riesigen Gemächer finster und trüb waren" und „nur in den längsten Sommertagen um Mittagszeit einzelne Sonnenstrahlen" hineinleuchteten. Robert Zimmermann wies bereits auf die prophetische Bedeutung hin, die solcher lichtlosen Jugend für den weiteren freudenarmen Lebenslauf des Dichters zukommen mag. Mir will scheinen,

als könnte man noch weiter gehend in dieser Miethsgeschichte symbolisch das Schicksal des damaligen Österreich erblicken, wie es auch das Geschick unseres Tragikers mitbestimmte. Kaum ein Jahr vor der Geburt Grillparzers schloß Kaiser Josef für immer die Augen. Unter seiner Herrschaft hatte sich ein geistiger Aufschwung vorbereitet, von dem man unendlich viel erhoffen konnte, der aber nach dem kurzen Zwischenspiel Leopold II. unter der langen Regierung des Kaiser Franz wie unter der Nichtregierung des Kaiser Ferdinand mit allen Mitteln des „Systems" gehemmt und schließlich unterdrückt wurde. Als die Märzrevolution endlich wieder freie Bahn schuf, hatte Österreich zwei Menschenalter der Fortentwicklung verloren und Grillparzer war ein müder, gebrochener Mann an der Schwelle des Greisenalters. Statt des Meeres von Licht, welches nach den Willen des edeln Volkskaisers die Lande hätte durchfluten sollen, vermochten nur wenige Strahlen sich scheu und heimlich in das so wohl censurirte und polizirte Altösterreich hineinzustehlen. Von außen schien das Staatsgebäude geräumig und stattlich genug, aber seine Völker bewohnten nicht die freundlichen Gemächer nach vorn hinaus, sie mußten sich mit den unheimlichen Hinterstuben behelfen. Auch der Hausherr der österreichischen Monarchie „scheute den Lärm der Kinder", weshalb dieselben nicht einmal auf dem Hofe spielen durften, sondern eingeengt blieben in den dumpfigen, düsteren Zimmern. Welche niederbeugende Wirkung mußte ein „System" ausüben, das im Grunde nur darin bestand, gar kein System zu haben, sondern lediglich das baufällige Alte ängstlich zu schonen, jeden Neubau aber unter allen Umständen zu verhindern, das Land mit einer chinesischen Mauer zu umgeben und alle Übelstände sorgfältig zu conserviren! Es ist nicht die geringste Sünde dieser Art von Staatskunst, die es nicht verstand, die materiellen und geistigen reichen Hilfsquellen des schönen Landes zu entwickeln, daß unter ihrem Druck auch Franz Grillparzer oft bis an den Abgrund der Verzweiflung gedrängt, jedenfalls in seinem poetischen Streben auf das Tiefste geschädigt wurde. Welch' erschütterndes Zeugnis hiefür bietet der tiefschmerzliche Aufschrei des Gequälten: „Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden, als jeder andere. Wer unter solchen Umständen den Muth nicht verliert, ist wahrlich eine Art Held" (Tagebuchblatt vom 19. Februar 1829). Freilich, wenn er als Jüngling schon (Tagebuch vom 25. Juni 1810) voll Zorn aufbraust, weil in diesem Lande „Vernunft ein Verbrechen ist und Aufklärung der gefährlichste Feind des Staates", weist er sich sogleich selbst mit dem leidigen Trost

in die Schranken zurück, auch anderwärts halte man es hierin nicht viel anders. Der Greis noch erhebt in den fünfziger Jahren den „Nachtwächterruf vor einem Ministerhotel“:

„Ihr Herren und Frauen laßt euch sagen:
Der Cultus hat den Unterricht erschlagen“

und nach der kurzen freiheitlichen Aera, an welcher er selbst durch seine berühmte Abstimmung im Herrenhaus gegen das Concordat (März 1868) muthig mithalf, läßt er 1870, nicht lange vor seinem eigenen Hinscheiden, beim Tode des Feldmarschall Heß den Klageruf ertönen:

„Wenn Du im Himmel Deinen Feldherrn triffst,
Sag' ihm — nein, sag's ihm lieber nicht,
Wie es in Östreich stand bei Deinem Scheiden,
Es könnte seinen Himmel ihm verleiden.“

Der volle patriotische Schmerz des Sängers jenes zündenden Aufrufes an Radetzky spricht aus diesen herben Zeilen. Die Sorge um das Schicksal seines schwergeprüften Vaterlandes war der bohrendste, peinigendste Gedanke seines Lebens, gerade weil er diesen Heimathsboden so unbegrenzt liebte, weil er mit allen Fasern seines Wesens in diesem Erdreich wurzelte. In vortrefflicher Weise charakterisirte August Sauer mit zehn Zeilen dies specifisch altösterreichische Lebenselement des Dichters, doch ist davor zu warnen, in dessen beständigen Klagen über die heimathlichen Zustände etwa blos den Ausfluß jenes sattsam bekannten echtösterreichischen Pessimismus zu erblicken. Wenn man bedenkt, wie dem Achtzigjährigen zu Muthe sein mußte, als er am Schlusse seines Lebens in der Epoche der Fundamentalartikel die Gespenster der entschlafenen Metternich'schen und Concordats-Zeiten aus dem Grabe steigen sah, um auf den Ministerstühlen Platz zu nehmen, nur noch gefährlicher geworden durch die gleichzeitige Ermuthigung der Slaven zu rücksichtslosem Ansturm wider die Deutschösterreicher, dann wird man kaum mehr geneigt sein, die bitteren Beschwerden über die seinen Ansichten schnurrstracks zuwiderlaufenden Regierungsmaximen und über ihre verhängnisschweren Folgen für Übertreibungen eines Misanthropen zu halten. Krankhaft erregt, zum Trübsinn geneigt, wandelte Grillparzer allerdings durch das Leben, aber nicht weil er von Geburt an so war, betrachtete er die heimischen Verhältnisse durch eine schwarzgefärbte Brille, sondern umgekehrt der unleidliche Alpdruck des altösterreichischen Absolutismus steigerte die allerdings ursprünglich schon vorhandene hypochondrische Anlage fast bis zu wirklicher Krankheit.

„Hast Du vom Kahlenberg das Land Dir rings beseh'n,
So wirst Du, was ich schrieb und was ich bin, versteh'n."

So drückte Grillparzer selbst die Überzeugung von der besonderen Wichtigkeit des örtlichen Milieu, des Volksgeistes für seine Entwicklung aus, von nicht minder einschneidender, noch vielfach mißkannter Bedeutung waren nachweisbar seine Familienverhältnisse und blieben es im leidigsten Sinne sein Leben lang. Von väterlicher Seite stammte er aus den unteren Schichten des Bürgerthums. Der Großvater Josef Grillparzer (1723—1790) war Gastwirth und starb in sehr bescheidenen Verhältnissen ein halbes Jahr vor der Geburt des Enkels, seine Großmutter Katharina (1718—1795) hingegen kannte der Knabe noch. 1763 wurde diesem Paar ein Sohn Wenzel geschenkt, welcher am 7. September 1785 auf Grund der streng josefinischen Dissertation „Von der Appellazion an den römischen Stuhl" an der Universität Wien zum Doctor der Rechte promovirt wurde und sich am 12. Januar 1789 mit Marianne Sonnleithner (geb. 1767) verehelichte; von vier Knaben, welche dieser Verbindung entsprossen, war Franz der älteste. Nach allem, was wir von dem Vater des Dichters wissen, erscheint derselbe als ein man möchte sagen unbewußter Kantianer. Der kategorische Imperativ der Pflicht bildete den Leitstern seines Handelns. Als Advokat von tadelloser Haltung hinterließ er kein Vermögen, aber den „Ruf einer beinahe fabelhaften Rechtschaffenheit", welcher den Sohn „beglückte und — in weiter Entfernung — zur Nacheiferung begeisterte", wie dieser allzu bescheiden in der Selbstbiographie sich ausdrückt. Unbegrenzte Wahrheitsliebe kennzeichnete den verschlossenen Mann, dem wie so mancher ernsten Natur die Gabe versagt war, aus sich herauszugehen und die Zärtlichkeit, welche er für seine Kinder empfand, in einer diesen verständlichen Art zu äußern. Es scheint, daß der oft rauhe, ja schroffe Charakter solchen Mangel selbst schmerzlich fühlte, die Knaben jedoch wurden, durch ihn eingeschüchtert, um so stärker zur Mutter hinübergedrängt.

Marianne Grillparzer entstammte einer angesehenen Wiener Familie, in der lebhaftes künstlerisches Interesse, zumal eine ganz besonders ausgeprägte Neigung für die Musik erblich blieben. Über Christoph Sonnleithner (1734—1786) berichtet Wurzbach, Mozart habe bei ihm verkehrt, er sei als Componist von Josef Haydn und dem Fürsten Esterhazy geschätzt worden und seine Quartette hätten ihm die Gunst Kaiser Josefs erworben. Kein Wunder, daß eins der 10 Kinder sein Leben ganz der Kunst widmete; Josef (1766—1836) war einige Jahre

Secretär des Hofburgtheaters, als solcher wie als Herausgeber des litterarischen Taschenbuchs Aglaja der Vorgänger Schreyvogels, überdies Gründer der noch heute in Wien hochangesehenen Gesellschaft der Musikfreunde, welcher er „umfassende Studien zu einer Geschichte der Musik" hinterließ. Auch dessen Bruder Ignatz (1770—1831), der Taufpathe der drei jüngeren Geschwister unseres Dichters, war durch musikalische Kenntnisse, sowie durch schlagenden Witz bekannt und vererbte diese Eigenschaften auf seinen Sohn Leopold (1797—1873), der mit treuer Anhänglichkeit an dem berühmten Vetter hing. Aus solcher Umgebung nahm Marianne in ihre Ehe den ausgeprägtesten Sinn für die Welt der Klänge mit hinüber und trachtete nach ihrer lebhaften Art denselben auch ihren Kindern einzupflanzen, wozu sie freilich die ungeeignetsten Mittel wählte, so daß Franz erzählt, er habe während ihres Unterrichts „Höllenqualen" geduldet. Über ihr nervöses, reizbares Temperament klagt auch ihr dritter Sohn Camillo, der in seinen (im Grillparzer-Jahrbuch veröffentlichten) Briefen an Franz wichtige Beiträge zur Kenntnis dieser eigenthümlichen Natur liefert. So erfahren wir hier, daß Marianne in ihrer Jugend beständig kränklich gewesen sei, was den Schlüssel zu ihrer dann durch Unglücksfälle und Verarmung gesteigerten Nervosität geben mag. Geistesgestört endete sie am 24. Januar 1819 durch Selbstmord, wie ihr Sohn Adolf, der erst 17jährig im November 1817 den Tod in den Wellen der Donau suchte, weil er, der stets den unglückseligsten Hang zu Lüge und Betrug in sich gefühlt, als Kleptomane zu enden besorgte. Welch einen tiefen Eindruck mußte bei unserem Tragiker noch viel später die Stelle im Scheidebrief Adolfs wachrufen, wo dieser verlangt, Franz solle, wenn er einst Kinder bekomme, dieselben warnen, nicht dem Todten gleich zu werden. Wenn Grillparzer nie in die Ehe trat, so nahe der Wunsch danach ihm Jahre hindurch lag, mag die entsetzliche Befürchtung, seinen Nachkommen ein verhängnisschweres Erbe mit auf den Weg zu geben, Stunden zweifelvoller Qual nicht fern bleibend sehr dazu mitgewirkt haben. Den abenteuerlichsten Hang entfaltete ja auch der Zweitälteste Karl (1792—1861), der als blutjunger Mensch Soldat wurde, 1809 unter Andreas Hofer gefochten haben soll, französische Kriegsgefangenschaft durchzumachen hatte, dann als Beamter, von Wahnvorstellungen befallen, sich 1836 eines Mordes fälschlich anklagte. Karl und Camillo zeigten übrigens, während von Adolf bereits das Fragment eines Ritterschauspiels herstammte, in einem langen Leben keine hervorragenden Gaben, ja Camillo, der in seiner Jugend sehr

überspannt war und zu religiösen Wahnideen hinneigte, soll später ziemlich schwachsinnig geworden sein. Es hält schwer, sich der Idee einer Vererbung abnormer Gemüthsstimmungen zu entschlagen, da außerdem noch die Thatsache hinzukommt, daß ein Enkel Karls, der Arzt Ludwig Grillparzer, kurz vor seiner bereits angesetzten Vermählung sich selbst vergiftete.

Daß die Mutter eine gefährliche Disposition zu übermäßigem Phantasieleben den vier Söhnen als Erbtheil mit auf den Weg gab, wird allseitig anerkannt, es scheint mir jedoch, als gestalte man die Gegensätze zu einfach, wenn der Anstoß zu solcher Geistesrichtung ausschließlich bei Marianne gesucht wird. Findet sich doch in der so zahlreichen Familie Sonnleithner sonst kein Beispiel verwandter Störungen des geistigen Gleichgewichts. Wenzel Grillparzer hingegen dürfte keineswegs blos kalter Pflichtmensch gewesen sein, als den man ihn gewöhnlich auffaßt. Gleich in den ersten Zeilen der „Selbstbiographie" nennt Franz „natürliche Verschlossenheit" als einen Hauptcharakterzug des Vaters, berichtet allerlei unschuldige Sonderbarkeiten desselben und meint, in früherer Zeit müßten ihm die Regungen der Phantasie nicht fremd geblieben sein, ja die Lectüre von Geister- und Rittergeschichten habe noch in dem letzten Decennium seines Lebens das größte Vergnügen des Vaters gebildet, womit er die Abendstunden „bis in die späte Nacht hinein" ausfüllte. Kurz, der Rechtsgelehrte bekundete selbst auch einen Zug zum Hyperromantischen.

Grillparzers Charakter empfing vom Vater wohl ebenso wichtige Anregungen wie von der Mutter und mit vorschreitenden Jahren wird er diesem immer ähnlicher; so entspricht die Abneigung gegen Gesellschaft, die ängstliche Abwehr jedes wärmeren Gefühlsausdrucks unzweifelhaft der Art des Advokaten Grillparzer, nicht aber der Lebensführung der lebhaften, gern geselligen Geschwister Sonnleithner. Was der Dichter selbst „das Einsame meines Wesens" nennt und was gerade auf österreichischem Boden befremdet, ist durch unselige Lebensumstände zur Übermacht gesteigertes väterliches Erbe, freilich soll auch die Mutter in späteren Jahren unter dem Druck der Verhältnisse sehr wortkarg geworden sein. Wenn wir überhaupt erwägen, daß von vier Kindern dieses Paares kein einziges durch einen normalen Entwicklungsgang zu sicherer Lebensbeherrschung gelangte, so liegt wohl Grund zu der Annahme vor, die Verbindung dieser nervösen, phantastischen Frau mit dem strengen, zum Sonderling neigenden Manne habe als unausgeglichene

Combination feindlicher Elemente den ungünstigsten Rückschlag auf die Söhne ausgeübt, sie seien mit einem kaum bezwingbaren Hang zum krankhaft Ungewöhnlichen behaftet ins Leben getreten. Statt unseren Dichter, wie es so vielfach geschah, als sittlichen Schwächling zu verdammen, werden wir vielmehr die sittliche Energie bewundern, mit der er solche angeborene Geistesneigung bekämpfte und wenigstens soweit niederzwang, daß er allein von seinen Brüdern vor den stärksten Gemüthsstörungen, vor dem Ausarten eines überfeinerten Empfindungslebens in offenen Wahnsinn sich zu retten wußte. Es fällt damit ein wesentlich anderes Licht auf den angeblichen Hypochonder, das wehleidige Gemüth, welches jede Unannehmlichkeit des Daseins übertrieben haben soll. Franz Grillparzer mußte sein trauriges Loos tiefer durchfühlen als andere, weil die Neigung zur Melancholie ihm angeboren war, aber konnte er sich auch nicht zum Gesunden umschaffen, sein kraftvolles Ringen gegen den geistigen Untergang verdient höchsten Ruhm. Bei ihm, dem Ältesten, verbanden die widerstrebenden Elemente der Mischung sich noch am glücklichsten, doch wurde neben hoher Begabung auch so viel des Störenden mitüberliefert, daß selbst unter günstigerer Förderung, als sie dem Dichter leider beschieden war, ein bedeutendes Maß von Selbstzucht erforderlich gewesen wäre, um dieser schadenfroh lauernden Teufelchen Herr zu werden. Eine ausgeglichene, harmonische Natur konnte sich in diesem Hause nicht entwickeln, Lebensfreude nie froh aufjauchzen, aber was Grillparzer aus sich mit mühevollem Zwang gebildet, wird Klang behalten durch Jahrhunderte.

Die Tendenz, eine Verwandtschaft von Genie und Wahnsinn zu construiren, empfängt durch die Schicksale der Familie Grillparzer eine traurige Bestätigung, doch keineswegs in dem Sinne, als sei das poetische Genie lediglich eine andere Form geistiger Ausartung; neuerdings zeigt sich hingegen, wie leicht erhöhte geistige Empfänglichkeit, ein gesteigertes Nervenleben, wo der sichere Zügel eines festen Charakters gebricht, jene zu Untermenschen erniedern kann, welche zu Übermenschen bestimmt waren. Ein unheimlicher Abgrund thut sich auf und in seinem tiefsten Grunde ruht die noch unerforschte Antwort auf die ängstliche Frage, warum häufig genug dieselben Familien die segensreichste wie die unheilvollste Form der Originalität hervorbringen. Es scheint thatsächlich, daß blos „eine dünne Wand“ die feindlichen Geschwister Genie und Irrsinn trenne. Ein tragisches Weltgesetz läßt jeden Fortschritt der Menschheit nur durch die Selbstaufopferung ihrer edelsten Kräfte vollziehen. Im

aufsteigenden Entwicklungsgang muß jede Errungenschaft mit bitterem Leid aufgewogen werden und gerade die Besten fällt ein hartes, geheimnisvolles Geschick; doch nicht Unterwerfung unter dies Fatum, Kampf dagegen lautet die Losung.

Besonders merkwürdig ist es zudem, daß Nikolaus Lenau in vollem, Ferdinand Raimund in halbem Wahnsinn ihr Leben beendeten, so stand dies Gespenst drohend über den Häuptern jener Trias, welche dem vormärzlichen Österreich poetischen Ruhm sichert, und einzig Grillparzer, gerade der nach erblicher Anlage meist Bedrohte, vermochte, so unselig sein Leben sich gestaltete, so nahe ihm sogar der Gedanke an Selbstmord trat, dem Verhängnis doch zu entfliehen; vielmehr der angeblich Schwache wußte mit dem Geschick zu ringen und, ob auch mit schweren Wunden bedeckt, Sieger zu bleiben. Wir empfangen in seinen Werken ein heiliges Vermächtnis, wir erblicken in seinem Leben ein stolzes Unterpfand der Kraft des Menschengeistes, selbst über die scheinbar unbezwinglichen Hindernisse vererbter Charakteranlage Herr zu werden. So oft Grillparzer auch verzweifelnd daran dachte, die Waffen zu strecken, immer wieder raffte er sich auf, bis er die bösen Geister überwand. Nicht frohes Siegesgefühl freilich, nur müde Resignation blieb dem Greise selbst zurück, für uns jedoch bedeutet dies arbeitsvolle Leben, so unbefriedigend es verlief, einen mächtigen Ansporn im Kampf mit den Schwierigkeiten, die keinem erspart bleiben, wenngleich sie sich nicht jedem so athembeklemmend von allen Seiten in den Weg werfen wie unserem Poeten. Franz Grillparzer ist gewiß der größte Dichter Österreichs, wir Deutschösterreicher thäten jedoch gut, ihn auch als Erzieher zu betrachten, dessen mustergebendes Beispiel viele Bände weiser Moralphilosophie aufwiegt.

Die besonders durch Taine neu erweckte Methode, den Künstler mehr als jeden andern als Produkt von Zeit und Ort zu erklären, besitzt unstreitig große Bedeutung. Die Umwelt, das Milieu Grillparzers, schilderte ich eben mit wenigen skizzenhaften Strichen, man darf es aussprechen, der Sohn dieser Eltern mußte im vormärzlichen Österreich sich so entwickeln wie unser Dichter, sobald (und hierin liegt ein Moment selbstthätiger Freiheit) er den strengen Pflichtbegriff des Vaters zum Vorbild wählte. Es stand bei dem jungen Franz, den Weg der Mutter zu wandeln, wir dürfen uns dazu Glück wünschen, daß er ein Grillparzer nach den Traditionen des Vaters wurde. Zugleich erhält der Kant verehrende Tragiker dadurch eine eben so isolirte Stellung unter seinen

Landesgenossen, wie er wieder als Österreicher den litterarischen Strömungen Norddeutschlands fremder blieb. Er lebt in der Zeit, aber er schafft gewissermaßen außer der Zeit, der Dramatiker Grillparzer gehört eigentlich keiner Zeit an, eben darum ist die Erwartung begründet, er werde allen Zeiten theuer bleiben. Seine Stärke und seine Schwäche sind darin beschlossen, nur so konnte er jener eigenartige Poet werden, dessen Schöpfungen sich nirgends der Schablone einreihen und weil sie der Epoche oft um ein halbes Jahrhundert voraus waren, um ein Menschenalter überholt schienen, der sich gelegentlich selbst darüber täuscht, als ob er lediglich dort stehen bleiben wolle, „wo Goethe und Schiller stand", indessen er bereits kraftvoll neuen kühnen Kunstaufgaben als der erste Problemdichter im modernen Sinne entgegensteuert. Darum aber blieb auch in allen seinen Werken etwas einsam Wunderliches zurück, was jede Generation als ein ihrer Sinnesart Fremdes berührt, ob auch eine jede anders, und keiner gestattet sie restlos mit freier Freude zu genießen. Darin mahnt dieser kunstmächtigste, der eigenen Sendung nur halbbewußte Vorbote neuer Entwicklungen wie in manchen anderen Zügen an Henrik Ibsen.

Es ist üblich geworden, von Generationen wie von Wesen mit bestimmten charakteristischen Eigenthümlichkeiten zu sprechen, welche alle dieser Epoche Angehörenden mehr oder weniger theilten. Das bedeutet immerhin schon einen specialisirenden Fortschritt gegen die frühere, generalisirende Manier, die nur Jahrhunderte unterschied, doch muß man vom evolutionistischen Standpunkt aus feinere Differenzirungen fordern und zum mindesten für die raschlebigere Neuzeit darf man die Behauptung wagen, daß derselbe Mensch, nicht etwa 30, sondern 15, selbst blos 10 Jahre früher oder später geboren, ein wesentlich anderes Leben geführt, bedeutsam anders geartete Ansichten gehegt hätte. Selbst Grillparzer wäre, etwa ein Dutzend Jahre früher geboren, wahrscheinlich vollkommen in den Traditionen der Klassiker auf litterarischem, der absolutistischen Aufklärung auf politischem Gebiet befangen geblieben, und etwa entsprechend später zur Welt gekommen, hätte er vermuthlich mit dem ihm nun so verhaßten „jungen Deutschland" zusammen seinen Jugendüberschwang ausgetobt und wäre, reifer geworden, mit der größten Entschiedenheit als bahnbrechender Reformator des Dramas im Sinne modernster Ideale wirksam gewesen. In jenem Zeitpunkt ins Leben gesandt, als die Schleier düsterer Reaction sich auf sein Vaterland senkten, erst als Jüngling durch die Folgen der französischen Occupation von 1809

mit freieren Zuständen bekannt werdend, als Mann im Kampf gegen die herrschenden Romantiker und doch wider Willen von ihnen mit beeinflußt, wurde er der Poet einer Übergangszeit von Altem zu Neuem, ohne je zu einer völlig klaren Stellungnahme für oder wider zu gelangen; freilich bleibt gerade im Sinne des Evolutionismus jede Zeit eine solche des Übergangs, doch sind für die Entfaltung bedeutender Geister Epochen, in denen ein heftiger Widerstreit der Meinungen herrscht, förderlicher, als die Grabesruhe des vormärzlichen Österreich in den vier Dezennien vom Schönbrunner Frieden bis zum „tollen Jahr", also in den Jünglings- und Mannesjahren Grillparzers.

So trafen von allen Seiten die ungünstigsten Vorbedingungen zusammen, um unserem Dichter den freien Flug zur Höhe zu verwehren, ihm das Leben zur quälenden Plage zu gestalten. Auf seinen privaten, wie auf den öffentlichen Verhältnissen lastete der trübe Druck formlosen Mißbehagens, bitterer Empfindungen. Noch ein meist übersehenes Moment ist besonders wichtig: Franz Grillparzer machte zwar den regulären Schulgang mit, doch geschah dies in so irregulärer Weise, daß er viel eher einem Autodidakten wie Hebbel, Otto Ludwig, Anzengruber oder Ibsen gleicht. Seine nicht immer unbegründete Abneigung gegen Fachgelehrte erklärt sich hieraus und — was wichtiger — die Originalität seiner Anschauungen, denn es leidet kaum einen Zweifel, die übliche Schuldressur thut das Möglichste, um eigenartige Begabungen zu ersticken und alle Köpfe glatt zu hobeln, individualitätsbaare Durchschnittsmenschen zu erzeugen. Aus der „Selbstbiographie" wissen wir, wie der Knabe gleich die Elementarbildung nicht in ordentlicher Folge empfing, dann durch einen nachlässigen Hauslehrer ungenügend vorbereitet, mit Noth und Mühe in den zweiten Jahrgang des Gymnasiums zu St. Anna gelotst wurde, ohne daß ihm die Anfangsgründe geläufig waren, und wie er so stets, der soliden Grundlage entbehrend, nachzuholen, zu stückeln und zu flicken hatte, so daß seine Schuljahre sich von denen der Kameraden beträchtlich unterschieden und er eigentlich nie völlig in sicheren Besitz des dort vermittelten Lehrstoffs gelangte, zu seinem Heile, wie mir scheinen will. Derart zwängte er sich in den Jahren 1800 bis 1807 durch die Gymnasial- und die sog. „Philosophie"-Klassen, welche unseren heutigen obersten Jahrgängen der Mittelschule entsprechen, um sodann (1808—1811), dem Wunsche des Vaters folgend, die juridischen Studien an unserer Universität zu absolviren, wobei er trotz seiner Abneigung gegen das trockene Fach sehr gute Prüfungserfolge erzielte.

Zu diesem Widerwillen gegen den ihm aufgedrängten Lebensberuf mußte der schon früh sich regende poetische Schaffenstrieb mächtig beitragen. Bereits als Kind hat der kleine Franz, gleich Goethe, Schiller und so vielen anderen zunächst in Predigten seinen Drang zu phantasievoller Bethätigung eines regen Innenlebens kundgethan, wobei ihn früheste Jugendlectüre bestimmte, dann als etwa achtjähriger Knabe mit seinen Brüdern allerlei Ritterdramen aus dem Stegreif gespielt und im Hause Sonnleithner Comödien auf einem Liebhabertheater aufführen sehen, sich danach über das Unbehagliche seiner Gymnasialzeit durch eine weit über sein Alter hinausgreifende Leserei getröstet und in seinem 14. Lebensjahr bereits, durch eine Schulaufgabe angeregt, die ersten Verse niedergeschrieben, denen sehr rasch weitere Gedichte folgten, so daß in seinem Nachlaß sich noch 35 solcher nie veröffentlichter Jugendversuche fanden. Darunter ist ein französisches Liebesgedicht an Antoinette, dem schon ein deutsches an Therese, beide aus dem Jahre 1806, vorausgeht, ja ein politisches Spottlied des Fünfzehnjährigen von bemerkenswerther Schärfe dringt von Mund zu Mund fortverbreitet in weitere Kreise, ohne daß man den Verfasser ahnt. So beginnt der düstere Tragiker die Dichterbahn mit satirischen Ausfällen gegen die Staatsgewalt und zugleich (in einem kleinen Lustspiel „die unglücklichen Liebhaber" 1805/6) gegen seine Schultyrannen. Der schonungslose Epigrammatiker kündigt sich früh an. Während er bereits (seit 1807) an einem Trauerspiele, an der „Blanka", arbeitet, schreibt er eine Parodie in Blumauers Manier „Mein Traum". Diese erste Tragödie ist zugleich unter vielen ähnlichen Jugendplänen der einzige mit systematischem Fleiß ausgeführte; durch zwei Jahre zog sich die Beschäftigung mit dem Werke hin. Als am 21. Oktober 1808 die Schauspielerin Betty Roose stirbt, trägt er zwar verzweifelt in sein Tagebuch ein: „Blanka von Kastilien kann nie aufgeführt werden, auch Robert nicht", schreitet aber dennoch an eine dritte Überarbeitung. Das Stück wurde neuestens in seiner ganzen endlosen Breite in die „Sämmtlichen Werke" aufgenommen; es bleibt fraglich, ob diese wie manche andere Einverleibung von dem Manne selbst nie für die Oeffentlichkeit bestimmter poetischer Erzeugnisse in die für das große Publikum berechneten Gesammtausgaben den Dichter, welchem man doch dienen will, nicht eher schädigt. Die Grundlage der Handlung ist so schwach als möglich, da Fedriko de Guzmann einfach einer Selbsttäuschung erliegt, wenn er glaubt, durch sein Eintreten für den blutbedeckten König, den Maria, seine Geliebte, so treffend als Schwächling charakterisirt, für den

Mörder der eigenen Mutter des Großmeisters den Spaniern bessere Tage zu sichern und die abstracte Treue gegen den Herrscher, wie immer dieser sich geberden mag, einzig aus dem Grunde, weil Guzmann dies ihrer beider Vater, dem König Alfonso, gelobt, ist sicherlich ethisch achtenswerth, ästhetisch aber wenig eindrucksvoll. Interessant wird uns das Stück weit mehr durch die spätere Entwicklung hier angedeuteter Keime als durch die durchaus unselbstständige Nachahmung des Pathos und der Technik Schillers. Zwar scheint mir Sauer ebenso im Irrthum befangen, soweit er den recht schülerhaften ersten Akten gegenüber der allerdings undramatisch breitspurigen, psychologisch aber weitaus fesselnderen zweiten Hälfte des Dramas den Vorzug gibt, als wenn er den Gegensatz des „kraftvollen Weibes vor dem schwächlichen Manne" in „Kunigunde und Ottokar, Leonore und Alphons" wiederzufinden vermeint, wo diese Contrastirung nicht anwendbar ist, hingegen fühlt er richtig eine gewisse Verwandtschaft mit dem Thema der „Jüdin von Toledo" heraus, die sich besonders klar in einigen Versen Pedros im zweiten Aufzug (7. Scene) ankündigt, wo der Reiz sprühender Lust im Vergleich mit kaltem Tugendstolz starke Betonung erfährt. Noch wichtiger wäre das bis nun kaum berücksichtigte Auftauchen des „Treuen Diener"-Problems in der „Blanka"; Bankban, der gleich harte Proben besser als Fedriko besteht, enthält sich wohl der stolzen Tiraden des Großmeisters, doch die Anregung zu dem 20 Jahre später mit so fein individualisirender Kunst ausgestalteten Bilde rührt zweifellos aus der Zeit dieser noch unreifen Jugendarbeit her. Ähnlich hat Jakob Minor zuerst (im Grillparzer-Jahrbuch III. 43/44) darauf aufmerksam gemacht, wie das Motiv von „Weh' dem, der lügt" bereits in dem am 24. November 1807 begonnenen, am 11. Juni 1808 beendeten Schauspiel „Die Schreibfeder", wenngleich in jugendlicher, fast kindlicher Art behandelt werde. Dieser einzige Tribut, den Grillparzer dem spießbürgerlichen Rührstück darbrachte, weist übrigens in der Gestalt des strengen, zornigen, dabei doch zärtlich um sein Kind besorgten Franz Moser, dem die Lüge das verabscheuungswürdigste Verbrechen ist, deutlich auf des Dichters Vaters hin, welchem allerdings consequenteres Beharren bei seinen Vorsätzen innewohnte. Hier wie in dem 1808 entstandenen Fragment „Robert, Herzog der Normandie" ist starkes Streben nach Charakteristik (zuvörderst bei den Nebenpersonen) unverkennbar, ob sie auch noch im Geleise berühmter Vorgänger wandeln und zumal der Originalität in der Intrigue entbehren. Interessant ist der „Robert" jedoch als die erste, wirkliche Talentprobe Grillparzers und man möchte

bedauern, daß jene gleichzeitig an „Blanka“ verschwendete Sorgfalt nicht lieber diesem Torso wie den nicht übeln ersten Auftritten des mit Lustspielmotiven untermengten Schauspiels „Seelengröße“ zugewandt wurde. Bezeichnend für die auch zur Zeit der „Ahnfrau“ und der „Sappho“ fabelhaft starke Productivität des Dichters bleibt es sicherlich, wenn er am 27. Mai 1808 Scenen einer komischen Oper, „Der Zauberwald“, hinwirft, am 28. Mai „Seelengröße“ beginnt und am 31. Mai sich dem „Robert“ zuwendet. Sind all dies noch unsicher tastende Versuche, so tritt ein bedeutsamer Wechsel mit dem Jahre 1809 ein, dem ersten wichtigen Markstein in der äußern und innern Entwicklung des jungen Grillparzer.

Dies Jahr begann mit einem unerhörten patriotischen Aufschwung oben und unten, das alte Habsburgerreich schien verjüngt, für die Freiheit Deutschlands, ja Europas zog Erzherzog Karl das Schwert, Reformen aller Art versprach man sich, eine Volkserhebung ohne Gleichen fand in Tirol statt, der Sieg schien gewiß. Dann kamen die ersten Enttäuschungen und bald stand Grillparzer mit der Studentenlegion auf der Bastei, aber die Capitulation überlieferte Wien widerstandslos den einrückenden Franzosen; Aspern und Wagram folgten, endlich schied das Jahr, welches so stolz begonnen, mit der Niederwerfung des vereinsamten Staates, der ohne Hilfe von deutscher Seite den vereinten Kräften Frankreichs, Rußlands, Italiens und des vaterlandsverrätherischen Rheinbundes nicht gewachsen sein konnte. Bald breitete die verfinsterndste Reaction wieder ihren Mantel über das unglückliche Land. Dem patriotisch begeisterten Josephiner Wenzel Grillparzer brach das Herz, am Nachmittag des 10. November 1809 starb er, durch die fürchterlichen Schläge, die zugleich seine Heimath und sein Haus getroffen, so verbittert, daß er den schmerzbewegten Ältesten mit dem harten Worte: „Nun ist's zu spät!“ von sich wies. Welche niederschmetternden Erfahrungen nach kurzen Tagen muthig begeisterter Zuversicht! Die Familie blieb in recht dürftigen Umständen zurück, die sich in Folge des Finanzpatents von 1811 noch sehr verschlimmerten. In seinem neunzehnten Jahre sollte Franz bereits die ganze Schwere unverschuldeter Armuth empfinden. Durch vier Jahre hat er dann das undankbare Amt eines Hauslehrers in aristokratischen Familien versehen, um so, nur durch ein schon seit 1803 bezogenes Studienstipendium unterstützt, selber sein Brod zu verdienen und Mutter und Brüdern beistehen zu können. Nach einer freudlosen Kindheit waren kaum einige etwas fröhlichere Studentenjahre gefolgt, als

der bittere Ernst des Lebens in der widerwärtigen Gestalt kleinlicher Geldsorgen auf den jungen Tragiker drückte und beinahe die Poesie erdrückt hätte, da der arme Musensohn sich gezwungen sah, die unbesoldete Praktikantenstelle bei der Hofbibliothek mit dem freilich auch nicht sehr einträglichen Finanzdienst zu vertauschen (November 1813).

Zunächst wehrte sich der Student noch mit Erfolg und in seinen spärlichen Mußestunden schuf er gerade um 1810 seine beiden talentvollsten Jugendwerke, die Fragmente „Alfred der Große“ und „Spartakus“, sowie die beiden sehr bedeutsamen Monologe der „Psyche“, aus welcher die spätere Hero zu uns redet, und der „Drahomira“, in der wir eine Vorahnung Medeens erkennen, wie ja schon im Sommer 1807 das unter dem deutlichen Einfluß der „Glocke“ (wie Schillers überhaupt) entworfene poetische Gemälde „Irenens Wiederkehr“ in den Betrachtungen des „Wanderers“ über den „Jüngling“ unleugbar das Motiv von „Traum ein Leben“ ausspricht. Der Schmerz hatte den Dichter rasch gereift, die großen Ereignisse seinen Gefühlskreis erweitert und erhellt und unvertilgbare Spuren in ihm zurückgelassen, die wir auch in seinen Mannesarbeiten wiederfinden werden. August Sauer sagt sehr treffend, im „Spartakus“ und „Alfred“ sei „der freilich verborgen gebliebene Antheil Österreichs an der Dichtung der Befreiungskriege zu suchen“. Es müßte wahrlich gegenüber tendenziösen Geschichtsklitterungen neuester Façon mit umso stärkerem Nachdruck darauf hingewiesen werden, welche führende Rolle Österreich bei der Abschüttelung des französischen Joches spielte. Wenn der Donaustaat auch 1809 schließlich unterlag, Erzherzog Karls Sieg bei Aspern hatte zuerst den Ruf der Unüberwindlichkeit Napoleons zerstört, damit den Völkern neue Hoffnung gegeben, weil sich gezeigt hatte, auch das persönliche Eingreifen des Kaisers vermöge nicht ausnahmslos den Triumph an seine Fahnen zu fesseln und unter geistiger Oberleitung Österreichs wurde in der Leipziger Schlacht Bonapartes Sturz besiegelt. Der Tiroler Volkskrieg und seine Triumphe entzündeten zugleich den Enthusiasmus aller Deutschen; die Zuversicht der Landwehr und der Freiwilligen in den späteren Freiheitskämpfen entsprang zum guten Theil dem hier gegebenen anfeuernden Beispiel von Heldenthum und Märtyrermuth. Die verhängnisvollen Früchte einer verfehlten und kleinlichen Regierungspolitik haben Österreich um den moralischen und praktischen Erfolg seiner Anstrengungen gebracht, aber die Gerechtigkeit gebietet wohl, der Behauptung zuzustimmen: 1813 war das nothwendige Ergebnis von 1809, ja, wer weiß, ob es ohne die Siege von 1809 überhaupt zu



jenen von 1813 gekommen wäre. Ebenso unbillig wie gegen seine Heimath, erwies sich die norddeutsche Kritik auch gegen Grillparzer, sogar der einzige einsichtige Litterarhistoriker, der unserem Poeten noch bei dessen Lebzeiten gerechte Anerkennung zollte, Karl Goedeke, meinte doch, er sei kein nationaler Dichter. Mit Hinblick auf „Spartakus" und „Alfred", in denen österreichischer Patriotismus und deutsche Freiheitsliebe sich vermählen, wo ergrimmter nationaler Haß gegen die Fremdherrschaft sich Luft macht, dürfen wir gegen dies Urtheil Revision einlegen und für Grillparzer neben dem heute festbegründeten Ruf eines großen Tragikers auch die Anerkennung nationaler Gesinnung fordern. Zugleich beweist die Wahl dieser Themen, wie wenig der junge Dramatiker gewillt war, auf Schöpfung kühner, echt männlicher Charaktere zu verzichten.

„Spartakus" zählt mit Catilina und den Gracchen zu den am häufigsten dramatisch verwertheten Persönlichkeiten der römischen Geschichte. Junger Empörermuth, den conventionelle Fesseln drücken, wählt gern solche Gestalten, um ihnen die eigene Entrüstung zu leihen. So griff Ibsen zu Catilina, so Grillparzer zu Spartakus, beide kaum 20jährig, beide früh verbittert durch lastendes Mißgeschick, beide auch mit grimmig satirischen Gaben ausgestattet. Modernste Dichter würden diesen Motiven mehr die sociale Seite abgewinnen, 1810 und noch 1848 trat das abstraktere Freiheitspathos naturgemäß in den Vordergrund; auch poetische Stoffe wechseln mit den Zeiten die Bedeutung. Manches im „Spartakus" erhält durch die gleichzeitigen Tagebuchblätter des Dichters nähere persönliche Begründung. Daß unter dem verhaßten Rom vielmehr Paris zu verstehen sei, ist klar; für den unsympathischen Charakter der Cornelia war jene Charlotte das Vorbild, deren Bruch mit einem ihr und ihm nahe stehenden Freunde den jungen Schwärmer zu den erbittertsten Exclamationen über das gesammte weibliche Geschlecht verleitete. So stark wirkten solche Eindrücke auf sein feuriges Gemüth, daß sie binnen wenigen Tagen sich in dramatische Gestalten umsetzten und dennoch klagte er bereits in jenem Sommer 1810, wie später so oft, über das Versiegen seiner poetischen Kraft. In derlei hypochondrischen Selbstquälereien rang er von Anbeginn mit dem Familienerbtheil, doch zeigen gerade diese Dichtungen, entstanden unter den ungünstigsten äußeren Verhältnissen, wie es trotzdem gelang den bösen Genius zu bannen. Begegnen auch häufig Wendungen aus dem dramatischen Sprachschatz Schillers und besonders Shakespeares, so trägt gleichwohl der eine vorhandene

Akt des „Spartakus“ weit originaleres Gepräge als irgend einer der früheren Versuche, ja in dem Verhältnis des besorgten, treuen Publipor zu dem trotzigen, finsteren und dann von der Liebe verwandelten, weich hinschmelzenden Spartakus, besitzen wir die erste Fassung des Freundespaares Naukleros und Leander. Ungleich individueller und lebendiger sind diese Beziehungen freilich später ausgestaltet, doch wurden einzelne wirksame und bezeichnende Situationen beibehalten, vor allem die Art, wie neue Liebe ältere Freundschaftsbande löst und der Liebende sich nicht scheut, dem früheren Vertrauten drohende Gewalt entgegenzusetzen, will dieser ihn hindern zu seinem Mädchen zu eilen. Im ferneren Verlauf wäre solche Ähnlichkeit allerdings geschwunden, denn Spartakus sollte, erbittert über Cornelias Verrath, an die Spitze der Gladiatoren treten und seinen Rachedurst in Römerblut sättigen. Grillparzer straft eigene Schwäche, wenn er seinen „zweiten Gladiator“ den Mangel an festem Entschluß als Hauptgebrechen der Menschen bezeichnen läßt und viele Jahre später wird in dem schönen Monolog des Primislaus, welcher den dritten Akt der „Libussa“ eröffnet, dieser Gedanke näher ausgeführt:

„Man sage nicht, das Schwerste sei die That,
Da hilft der Muth, der Augenblick, die Regung;
Das schwerste dieser Welt ist der Entschluß.“

Die Gewalt einer von berechtigtem Selbstgefühl befeuerten Individualität, welche ihr Eins den Nullen vorsetzend, diese erst zur Zahl erhebt, wäre im Gladiatorencircus ebenso anschaulich zur Erscheinung gekommen als in der verwandten Scene, wo die Argonauten durch Jasons Rückkunft neuen Muth gewinnen. Ähnlichkeiten mit Späterem überall; doch birgt der „Spartakus“ selbst schon ein loderndes Feuer, werth für sich allein Beachtung zu finden.

Den einen Kraftvollen, der ein ganzes Volk zu entflammen vermag, sollte auch das „Alfred“-Fragment verherrlichen. Grillparzer war stets weit entfernt von dem flachen Irrthum, der alle Menschen, Genie und Tropf, gleich bewerthet und jeder Psychologie Hohn spricht. Er hatte eben erst aus dem brodelnden Hexenkessel der Revolution den Mann sich erheben sehen, den Gewaltmenschen, der alles unter seine Füße trat und mit dieser fascinirenden Gewalt sogar die Gegner anzog, Napoleon. Von bewunderndem Haß gegen Bonaparte erfüllt, schuf der Jüngling seine Trutzdramen „Spartakus“ und „Alfred“. Bei dem Bilde des Helden, den kleinliche Scheelsucht und rechthaberischer Unverstand vom Oberbefehl fernhält, bis es zu spät ist, mag Grillparzer an das wiederholt von der

österreichischen Regierung gegen Erzherzog Karl eingeschlagene Verfahren gedacht und in dem Hof des Brittenkönigs dessen Gegner mit herber Satire gezeichnet haben. Die vorhandenen Bruchstücke lassen ein bewegtes Schauspiel erwarten, abwechselnd mit stolz patriotischen Auftritten voll leidenschaftlicher Accente und heiter humoristischen Scenen, wo überlegene Klugheit den Gefahren ausweicht. Dadurch unterscheidet sich das Stück scharf von dem pathetischen „Spartakus". Die beabsichtigten, kaum angedeuteten Streitscenen Alfreds mit Bob vor dem Dänenkönig leiten zunächst zu dem kecken Lustspiel „Heinrich IV." (September 1813) hin; daß sich von da weiter zu dem wackeren, nie verlegenen Leon Fäden schlingen, hob schon Minor treffend hervor. „Alfred der Große" wäre durch die hier bereits stark vorwaltende Kühnheit dramatischer Synthese ein höchst interessantes Werk geworden. Muß man solches Lob dem harmlosen Alexandriner-Lustspielchen „Wer ist Schuld" (1811) versagen, das sich übrigens auch ohne unerwiesene persönliche Beziehungen zu Körner völlig zwanglos aus dem Zeitgeschmack erklärt, so ist hingegen der Charakter des Francesco in den „Pazzi" (December 1812) eine allen Ruhmes werthe Studie, deren Ausführung leider nicht über die ersten Linien hinausgedieh. Dann kam vollends eine trübe Zeit des Beamtenthums, welche fast nur in der Beschäftigung mit den großen Spaniern Raum für poetische Eindrücke ließ. Eine Übersetzung der Anfangsscenen von Calderons „Leben ein Traum" wurde bekanntlich Anlaß zu persönlicher Bekanntschaft mit Schreyvogel, dessen „Sonntagsblatt" die geistige Entwicklung des Studenten stark beeinflußt hatte, und somit indirekt zur Entstehung der „Ahnfrau", mit welcher der 26jährige Poet meteorgleich plötzlich und blendend am deutschen Theaterhimmel erschien. Wir wissen, daß viel Mühe und Pein diesem ersten Erfolg voranging. Die Spuren der trüben Jugend Grillparzers werden wir in der „Ahnfrau" wiederfinden. Selbstbefreiung von lastenden Seelenzuständen suchte Goethe in der Dichtung, so wohl auch Grillparzer, er fand sie nicht. Sein Leben blieb von nur zu berechtigter Schwermuth gepeinigt, aber alle Werke des Mannes zeigen, wie er sich von den trostlosen Selbstbekenntnissen der „Ahnfrau" und der „Sappho", von jenem Pessimismus, welcher noch im „Goldenen Vließ" herrscht, emporrang zu einer immer ernsteren, edleren und höheren Auffassung des Pflichtbegriffes, der so zum Leitmotiv seiner Dramen wird.

II.

Die Ahnfrau.

Im Gerichtssaal der Wechslerzunft zu Perugia, im Cambio, dienen zum Schmuck der Decke und der Wände Fresken jenes umbrischen Meisters, welchem das sonderbare Loos fiel, durch den begabtesten seiner Schüler so verdunkelt zu werden, daß es fast zum guten Ton gehört, ihn nur von oben herab zu loben: Pietro Perugino, der Lehrer Rafaels. Sein großer Zögling freilich war gerechter gegen den Künstler; auf seine Fürbitte blieben in der Stanza dell' Incendio des Vatikans Peruginos Deckengemälde erhalten und sie behaupten in ihrer unaussprechlichen Süße und Innigkeit einen ehrenvollen Platz auch in der gefährlichen Nachbarschaft der weltberühmten Fresken des genialen Urbinaten. Im Cambio zu Perugia wagte Perugino eine zusammenhängende Composition von tiefphilosophischem Gedankeninhalt. Auf der Decke stellte er die sieben Planeten in ihren üblichen mythologischen Personificationen dar, an den Seitenwänden die allegorischen Figuren der Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung und gab jeder der Tugenden drei Männer bei, in welchen gerade diese Trefflichkeit der Seele besonders verkörpert erschien. Der Gedankengang dieses Cyclus ist klar, an der Decke wird der Einfluß der Gestirne versinnbildlicht, dem sich nach dem astrologischen Glauben jener Zeit niemand entziehen kann, in den Wandbildern kommen die geistig-sittlichen Mächte zu ihrem Recht, welche dem dunkeln Einfluß der Naturgewalten die trotzdem nicht aufgehobene freie Selbstbestimmung des Menschen entgegensetzen. Der Mensch ist nicht frei, insofern er durch Geburt, Erziehung, Umgebung, durch all das, was wir mit einem Wort Milieu nennen, bestimmt wird, er ist aber dennoch frei, insofern er es vermag, diesen hemmenden Mächten trotzend seinem eigenen, innersten Wesen mit entschlossener Einsicht zum Durchbruch zu verhelfen. Nicht

als bloßen Spielball fremder, feindlicher Gewalten darf man ihn betrachten, denn er besitzt die Fähigkeit, über diesen Bann sich kraftvoll zu erheben. Jener Freskencyclus sollte also den Richtenden zurufen: Nicht die That allein, auch den Thäter müßt ihr betrachten, nicht blos daß er Verbrecher wurde, auch wie er es wurde; doch erwägt dann auch, wie weit er den treibenden Umständen zu widerstehen vermocht hätte. Perugino empfiehlt jene Gesinnungen, welche Jaromir in seiner Heimath vermißt:

„Wie ich oft mit mir gestritten,
Wie gerungen, wie gelitten,
Danach fragt kein Menschenrath;
Vor des Blutgerichtes Schranken
Richtet man nicht die Gedanken,
Richtet man nur ob der That."

Die Gemälde des Cambio von Perugia liefern den besten Commentar zur „Ahnfrau". Sie wurde als Schicksalstragödie verrufen, weil zur Zeit ihres Erscheinens jene Abart des Dramas, wie sie Müllner, Zacharias Werner und Houwald repräsentiren, in Blüthe stand, und heute noch leidet sie unter dieser einmal aufgeklebten falschen Etikette. Wir setzen dem die Meinung entgegen, sie zähle mit zu jener Gattung, welcher mehr noch als „Die Braut von Messina" die „Gespenster", ja auch „Rosmersholm" angehören und sei in wesentlichen Punkten mit der modernsten Richtung, mit Ibsen und mit Gerhart Hauptmanns „Einsamen Menschen", nahe verwandt. Nur dort, wo sich ein über den Einzelnen vorher verhängtes Geschick trotz aller Bemühungen, es „klüglich zu wenden", in der prophezeiten Weise vollzieht, wie im „König Oedipus" und der „Braut von Messina", übrigens auch in der „Schuld", ist der Begriff der Schicksalstragödie im üblichen Sinne anwendbar; wo aber findet sich hievon etwas in der „Ahnfrau"? Überflüssig zu bemerken, daß Sophokles und Schiller den tiefen, gerade von der neueren Wissenschaft wiederaufgenommenen Gedanken einer Geschlechtsschuld kennen, welche der Abkömmling büßen muß, während bei Müllner der baare, leidige, sinnlose Zufall herrscht. Auch wurde wiederholt, bereits 1886 auch von mir selbst in meiner Dissertation, darauf verwiesen, daß im „Oedipus", wie in der „Braut von Messina" noch ein beträchtliches Ausmaß persönlicher Verschuldung zurückbleibe, in dem Sinne nämlich, daß der Charakter des Menschen sein Schicksal wie seine Schuld werde und daß speciell bei Schiller an allen Personen des Dramas der gemeinsame Zug des

Verheimlichens und Verschweigens, die Sünde gegen Offenheit und Wahrheit sich räche. Nichts von alledem, was die Schicksalstragödie charakterisirt, findet sich bei Grillparzer. Die einzige Vorschrift der verhüllten Mächte lautet:

„Daß die Ahnfrau unsers Hauses,
Ob begangner schwerer Thaten
Wandeln müsse ohne Ruh',
Bis der letzte Zweig des Stammes,
Den sie selber hat gegründet,
Ausgerottet von der Erde."

Nie und nirgends ist gesagt, dies Aussterben des Hauses sei an eine bestimmte Frist gebunden, oder gar, es müsse durch widernatürliche Verbrechen erfolgen. Es wäre sehr gewagt zu behaupten, den Handelnden sei ihr Lebensweg vorgezeichnet und sie müßten sich in Schuld verstricken, nur damit die Ahnfrau Erlösung finde. Die Willensfreiheit der Personen in der „Ahnfrau" ist allerdings nur eine beschränkte, aber nicht in Folge direkten Eingreifens einer höheren, geheimnisvollen Gewalt, sie ist es genau in jenem Sinne, wie moderne Wissenschaft und Dichtung dies verstehen. Ihre Entschlüsse erfolgen nicht willkürlich, nach der längst als unhaltbar erwiesenen Hypothese vom liberum arbitrium indifferentiae, sie entspringen ganz sachlich begründet dem theils angeborenen, theils angebildeten Charakter dieser Menschen und nirgends greift ein anderer Dämon als der, welchen jeder in der eigenen Brust trägt, in die Handlung thätig oder gar ausschlaggebend ein. Selbst das Gespenst der Ahnfrau muß sich mit der passiven Rolle der machtlosen, dunkeln Warnerin begnügen.

Grillparzer schrieb die „Ahnfrau" im „Elend", einer seither verschwundenen Häusergruppe nächst dem Tiefen Graben; der Name der Gegend wirkt symbolisch für die gedrückte Stimmung in geistiger und materieller Hinsicht, in welcher der junge Dichter sich befand. Die Empfindungen des Grafen Borotin bei dem langsamen Verlöschen seines Hauses entsprechen zugleich dem Schmerz des Poeten über das Herabsinken der eigenen Familie; auch er fühlt es um sein Haupt wie Geisterschwingen schwarzen Flugs, es mag ihm oft gewesen sein, als laste ein düsteres Verhängnis, ein Schicksalsfluch auf seinem Geschlecht, als müsse es untergehen, und in der That, kein Lebender trägt mehr den Namen Grillparzer, obzwar auch Franz „in der Mitte dreier Brüder" stand. Es ist nicht gleichgiltig, in welcher Gemüthsverfassung ein Stück geschaffen wird,

aber wo es entsteht, scheint mir gleichfalls bedeutungsvoll. Jede Wohnung, zum mindesten jede Gasse, besitzt neben einem bestimmten localen ebenso einen gewissen geistigen Charakter. Solche alte winklige Nebenstraßen und Plätze, wo die Armuth haust und die gescheiterten Existenzen sich verkriechen, untertauchen wie Ibsens „Wildente", tragen ein trübes, lastendes Gepräge. Die Bewohner derartiger Schlupfwinkel des Jammers bilden in sich meist eine Philosophie des Elends aus, die nicht weit von jenem Schicksalsglauben entfernt ist, wie er beim Grafen, bei Jaromir und auch Günther vorherrscht. Der über solchen Stadttheilen waltende düstere Geist spiegelt sich getreu in der „Ahnfrau". Doch auch das Gefühl ungerechter Zurücksetzung, der innere Hader mit Zuständen, die anderen das im Übermaß gewähren, was sie dem Bedürftigen versagen, und starker Unwille wider die bestehende Ordnung der Dinge speichert sich da im Gemüth auf und diese bittern Empfindungen entladen sich ebenfalls in der „Ahnfrau". Wo Jaromir mit scharfen Worten, wie sie in jedem Arbeiterblatt stehen könnten, die herzlose Härte der im Kahn geborgenen beati possidentes gegen die Besitzlosen geißelt, da leiht der Poet eigener, langgefühlter Erbitterung Worte, da wird die „Ahnfrau" zum socialen Drama.

In den beiden Quellen des Stoffes war dies nicht begründet. Weder in der Räuber-Geschichte, wo der Verfolgte sich gleichfalls in einem Schloß, freilich bei einem Kammermädchen, das von seiner That nichts ahnt, verbirgt und dort entdeckt wird, noch in dem Volksroman, vielleicht demselben, der zu Körners Ballade „Wallhaide" Anstoß bot, wo die Ähnlichkeit zwischen Enkelin und gespenstiger Urmutter die gleiche Rolle spielt wie in der „Ahnfrau". In der durch die Ritter- und Gespensterstücke (wie er sie in seiner Jugend im Leopoldstädter Theater gesehen und wie sie eben damals als „Roßcomödien" im Theater an der Wien sehr beliebt waren) erhitzten Phantasie des Dichters ergab sich leicht die Verknüpfung, welche als interessante, der kräftigsten Bühnenwirkungen fähige Verwicklung den Schaffenstrieb in ihm nach langer Pause wieder anregte und auch den klaren Theaterverstand Schreyvogels enthusiasmirte. So entstand das Urmanuskript der „Ahnfrau" als „ein Gespenstermärchen mit einer bedeutenden, menschlichen Grundlage" und wie der Dichter sehr mit Recht hervorhebt, wurde es erst durch die ihm von Schreyvogel halb aufgezwungene, von Grillparzer selbst ironisch in Gänsefüßchen gesetzte „tiefere Begründung" „jener Gattung genähert, in der Werner und Müllner sich damals bewegten". Der Poet fügt hinzu, er habe, nachdem

er sich dies nicht verhehlen konnte, geradezu auf sein erstes Manuskript zurückgehen wollen und man muß es in der That sehr bedauern, daß keiner der Herausgeber der „Sämmtlichen Werke“ sich entschlossen hat, diese Absicht Grillparzers insoweit auszuführen, um an jenen Stellen, wo die Überarbeitung unter Schreyvogels Einfluß in der Handschrift unverkennbar ist, den besseren Urtext wiederherzustellen. Das würde auch Grillparzers eigenen Intentionen entsprechen, der ja zu Robert Zimmermann ausdrücklich sagte: „Ich möchte es wohl einmal drucken lassen, wie es ursprünglich war.“ (Grillparzer-Jahrbuch III. 344.) Leider scheiterten auch meine Bemühungen Ende Januar 1892 in Wien eine Jubiläums-Bühnenaufführung nach dem gereinigten Text zu ermöglichen an leidigen Zufälligkeiten. Es ist allgemein bekannt, zunächst schon durch Laube, dann durch Sauer näher erhärtet, daß die Erzählung Günthers, wonach das Geschlecht jener Sünde der Ahnmutter sein Dasein verdanke, erst auf Schreyvogels Betreiben in das Drama hineingerathen sei; ganz unbegreiflich scheint es, warum nicht ebenso längst die Mittheilung erfolgte, die Stelle im dritten Akt, wo Jaromir den Dolch trotz Berthas Warnungen, dem (ihm allerdings verborgen bleibenden) Erscheinen der Ahnfrau und seiner eigenen aufsteigenden Ahnungen an sich nimmt, sei in dieser Art der Durchführung erst über Schreyvogels direktes Begehren eingeschoben worden, sowie daß die Schlußverse der Ahnfrau gleichfalls erst nach Intervention des Theaterleiters die jetzige Gestalt erhielten, in welcher der „Schlüsse Schauernacht“ zu so viel Mißdeutungen Anlaß wurde, während sie ursprünglich viel kürzer folgendermaßen lauteten:

Hauptmann.

Mörder, gib Dich, Du mußt sterben!

Ahnfrau.

Sterben, doch nicht am Schaffot!

(Sie küßt Jaromir und geht dann in ihr Grabmal.)

Günther.

Todt!

Hauptmann.

Schon zur Hölle?

Günther.

Schon bei Gott.

Man beseitige jene beiden Einschiebungen durch wohlthätige Striche, stelle die echten Schlußverse her und es kann niemand länger einfallen, die „Ahnfrau“ eine Schicksalstragödie im üblichen Sinne zu nennen. Jedenfalls ist es eine Ehrenpflicht gegen den Dichter, diese Varianten mindestens kenntlich zu machen. Führt man etwa trotzdem noch die Ansicht ins Feld, entweder walte in der „Ahnfrau“ ein leitendes Schicksal oder sie enthalte eine Häufung unwahrscheinlicher Zufälle, so dürfen wir mit Karl Goedeke erwidern, der einzige, entscheidend in die Handlung eingreifende, wirkliche Zufall sei der Raub des Knaben durch Boleslav; in der That, die Manie der „Ahnfrau“-Kritiker oft selbst in jedem unbedeutenden Zwischenfall „die Hand des Verhängnisses“ zu erblicken, mahnt bedenklich an die tollen Couplets, durch welche solches Treiben in der „Schönen Helena“ parodirt wird.

Der Zufall spielt in „Othello“, in „Romeo und Julia“ eine noch weit gefährlichere Rolle als in der „Ahnfrau“; die Handlung der „Räuber“ wird nun gar blos durch eine Reihe der sonderbarsten Zufälle möglich, Karl darf mit seiner Braut nicht im Briefwechsel stehen, der alte Moor darf nie Amalia, stets nur Franz zum Secretär wählen, er muß dem Scheintod verfallen, Hermann dies Geheimnis auf eine im Stück gar nicht aufgeklärte Weise erfahren; im „Wallenstein“ wird eine ausschlaggebende Wendung völlig unbedenklich mit Oktavios Worten „Durch Zufall bin ich im Besitz des Briefs“ herbeigeführt. Und vollends „Die Braut von Messina“! Welche Häufung unseligster Zufälle ereignet sich nicht dort. Sie alle lassen sich allerdings auch ohne Zuhilfenahme der Schicksalsidee motiviren, ja an dem bedenklichsten von ihnen ist das Geschick sogar völlig unschuldig, und doch ermöglicht er allein die Katastrophe. Die Fürstin treibt, nachdem Cesar in voller Hast davongestürzt, um der geraubten Schwester nachzusetzen, ohne noch zu wissen, wo der Überfall geschehen, auch den besonneneren Manuel, den bei seiner Frage nach dem Thatort freilich noch andere Gründe leiten, ohne Antwort von hinnen, was umso sonderbarer auf das Publikum wirkt, als unmittelbar darauf Cesar, seine Übereilung einsehend, rückkehrt und nun seinerseits die Auskunft erhält, welche, Don Manuel zu Theil geworden, alle Räthsel sogleich gelöst hätte. Einen so wunden Punkt wie diesen sucht man in der vielgeschmähten „Ahnfrau“ vergeblich. Willig sei dennoch den Worten Ludwig Speidels beigestimmt: „Die Kritik, mag sie auch hin und wieder eine unbewehrte Stelle der keineswegs vorwurfsfreien Dichtung treffen, wird stets durch die starke Wirkung widerlegt oder wenigstens berichtigt,

die nie und nirgends ausbleibt, wo das Schiller'sche Trauerspiel eine auch nur halbwegs würdige Darstellung findet", nur möchte man berechtigt sein, diese Äußerung ohneweiters auf die „Ahnfrau" anzuwenden. Seit drei Generationen mühen sich Unverstand und Scheelsucht vergebens gegen die virtuose Stimmungsmalerei und die kräftige Führung der Aktion aufzukommen. Es könnte unnütz erscheinen, ein dauernden Eindrucks so sicheres Werk gegen den Vorwurf der Zugehörigkeit zur Schicksalstragödie zu vertheidigen, genug, daß es Macht und Gewalt besitzt über Menschenherzen. Doch gerade dieser Erfolg erweist, wie unzutreffend jene Einschachtelungsversuche waren. Der naive Zuschauer empfindet das Stück eben nicht als Schicksalstragödie, er hat, wie der Dichter selbst, das dumpf tastende Gefühl einer unfaßbaren schwebenden Obgewalt, doch ohne daß ihm darum die Voraussetzung verkümmert würde, diese Menschen seien in ihren Handlungen keineswegs äußerlich gebunden und vorausbestimmt; vor allem er ahnt ein Lebendiges vor sich, eine sich entfaltende Kraft, ein ureigenes Sein, das in diesem Drama nach Ausdruck ringt, mit einem Wort eine wirkliche Dichtung.

Wie die „Ahnfrau" aus zwei Wurzeln erwuchs, birgt sie auch zwei Handlungen in sich. In erster Reihe steht das Liebespaar und sein Geschick, daneben hat das Gespenst sein besonderes Loos, der alte Graf vermittelt den Übergang von Haupt- und Nebenhandlung. Borotin läßt sich auch weit mehr als die Liebenden durch das Gedenken an jene unheimliche Überlieferung in seinem Vorgehen leiten, aber ist sein Schicksalsglaube nicht jener bequeme Pessimismus der Verzweiflung, der sich gern hinter jedem Vorwand verschanzt, um nur nicht von brütender Melancholie zu thatkräftigem Eingreifen in die Gestaltung der Dinge übergehen zu müssen? Die Geschichte der Borotin zeigt das Geschlecht keineswegs so stets von Unfällen bedroht, daß sein naher Untergang zur festgewurzelten Überzeugung werden mußte. Eine Reihe von Unheilsschlägen traf das Haus jedoch zur Zeit des Grafen, darum lebt er, in tiefe Trauer versunken, einsam auf dem weltabgelegenen Schloß. Es geht ihm wie so vielen Menschen, er ist eigentlich längst todt und hat es nur nicht gemerkt; denn wer nichts mehr erstrebt, nicht um eines Zweckes willen lebt, ist schon so gut wie abgeschieden. Des Grafen weiche Natur zieht sich scheu vor dem rauhen Leben in ihr Schneckenhaus zurück. Solche Charaktere lieben es, weil das Maß der erfahrenen Leiden ihre Widerstandslust übersteigt, sich als Opfer eines unabwendbar unseligen Geschickes zu betrachten, denen alles Unheil bringen müsse und verstehen es oft mit

wahrem Raffinement, jeden kleinsten Unfall kunstvoll mit in ihr System zu verflechten, ja es bereitet ihnen schließlich eine eigenartige Genugthuung, sich als vom Schicksal Verfolgte zu fühlen. So verbringt Borotin in völliger Apathie seine Tage, gern jenem sagenhaften Verhängnis alle Schuld beimessend. Erst die Kunde vom Ableben des letzten seiner Vettern rüttelt ihn so weit auf, daß er an Berthas Zukunft zu denken beginnt. Vielleicht genügt es den feindlichen Mächten, den Namen Borotin ausgerottet zu wissen; diese neue Theorie legt er sich nun zurecht. Bertha mag freiwählend mit einem Gatten dem Geschick entrinnen. Sie aber kann nur noch für einen entscheiden, für ihren Retter, für Jaromir.

Erscheint die Ahnfrau jetzt warnend vor Bertha wie vor dem Grafen, so will sie nicht den nahen Untergang des Hauses anzeigen, sondern mit dunkler Mahnung das Ungeheuerliche der drohenden Geschwisterehe verhindern. Darum ließ Grillparzer ursprünglich den ersten Akt damit schließen, daß, nachdem alle den Saal verlassen, das Gespenst in stummer Klage durch die Halle wandelt, darum zeigt es sich auch Jaromir, sobald er das Schloß betrat. Er flieht, jedoch zu Bertha; da stellt sich ihm die Ahnfrau drohend, zurückschreckend entgegen, um sich seufzend zu entfernen, wenn das Mädchen heraustritt. Man wollte in der Ahnfrau vielfach die Mitwisserin eines Schicksalsbeschlusses sehen, wonach jenes Geschlecht, dessen Mutter sie gewesen, eben jetzt und eben so ausgetilgt werden müsse. Dem widerspricht ihr Verhalten durchaus. Wäre ein solches Verhängnis unabwendbar, wozu dann noch die Qual der Armen mit den Entsetzen erregenden Erscheinungen der Ahnmutter nutzlos vermehren? Selbst falls ihre Strafe darin bestehen sollte, daß sie in solchen Momenten wandeln müsse, folgt daraus keinerlei Nothwendigkeit, sich den Todgeweihten zu zeigen, es sei denn, es dränge sie, die Enkelkinder noch vor dem Ende zu sehen, danach wäre ihr Erscheinen eine Art Condolenzvisite pour prendre congé! Nun tritt die Ahnfrau aber Jaromir, als dieser in Berthas Schlafgemach eindringen will, nochmals entgegen, offenbar nur um zu warnen, womöglich zu verhüten, und dieser Zweck ist auch ihren früheren Erscheinungen beizumessen. Damit wäre keineswegs noch erwiesen, daß über dem Hause kein verhängtes Geschick walte, allein gibt es ein solches, so ist die Ahnfrau in seine Wege nicht eingeweiht. Das einzige folgt aus den im Stück selbst enthaltenen Andeutungen: sie ist verdammt, keine Ruhe im Grabe zu finden, so lange ihre Nachkommenschaft lebt. Jahrhunderte wandelt sie schon und kein Ende ihrer Qual ist abzusehen, da treffen binnen kurzem eine

Reihe von Unfällen das Geschlecht, der Seitenzweig stirbt aus, die Letzten des Hauptstammes finden sich, lange getrennt, unter Umständen zusammen, welche, falls die Ahnfrau völlig passiv bliebe, fast nothwendig zu Verderben und Untergang führen müßten. Das Gespenst besitzt ein kleines Ausmaß von Freiheit des Eingreifens, und dessen bedient es sich nun, nicht um die ersehnte Ruhe zu erlangen, vielmehr um „jeden Streich, der dem Haupt der Lieben dräuet“, abzuwehren; Günthers subjective Meinung geht freilich dahin, sie wünsche das zugleich, was sie scheue, jedenfalls lassen die Handlungen der Ahnfrau keinen Zweifel darüber, daß sie ihre Erlösung nicht um den Preis des Unterganges ihrer schuldlosen Enkel erkaufen möchte. Ihr Verbrechen war es einst, früherer Liebe getreu wider den einem aufgezwungenen Gatten geleisteten Eid zu fehlen, dafür büßt sie. Doch wie sie keine gemeine Sünderin gewesen, so richtet sie sich nun zu voller Höhe empor, indem sie alles thut, um nur von ihren Nachkommen Jammer abzuwenden. Die Stimme des Bluts übertönt ihr Ruhebegehren, sie selbst nimmt Partei gegen sich für die Erben ihrer Schuld. So betrachtet stellt sich die Tragödie dar als das Drama der sittlichen Reinigung und dadurch bewirkten Entsühnung der Ahnfrau, nach welcher ja das Stück benannt ist. In ihrem Geschick waltet keine sinnlose Tücke höherer Gewalten und vielleicht ist diese Auffassung nicht blos origineller, auch würdiger und zutreffender als jene, nach welcher das Gespenst zur Strafe seiner Sünden machtlos den Untergang völlig schuldlos in Frevel verstrickter Nachfahren mitansehen müßte, wonach die Erlösung der Ahnfrau keine Consequenz ihrer veränderten Gesinnung, sondern äußerliches Aufhören einer äußerlichen Strafe wäre. Nach jener Ansicht ereignete sich in der „Ahnfrau“ wirklich der Widersinn, den Kritiker von 1817 dem Dichter vorwarfen, er lasse Verbrechen durch Verbrechen sühnen; nach unserer Beweisführung bereitet die Ahnfrau sich selbst ihr Loos und empfängt die Erlösung, sobald sie sich innerlich geläutert.

Es mag sonderbar anmuthen, die (zudem schon ein wenig veraltenden) Begriffe von Schuld und Sühne auf das Schattenbild einer Todten angewendet zu sehen; doch dies Gespenst ist für den Zuschauer vollste, greifbare Wirklichkeit, er glaubt an seine Existenz und darum kann es auch mit demselben Maße wie ein Lebendiges gemessen werden. Dieser Geist zeigt sich stets unter Umständen, wie sie sich für ein ehrliches Gespenst ziemen, bei Nacht in öder Halle eines einsamen, verfallenden Schlosses; ehe es noch erscheint, hörten wir davon und die trüblastende, athembeklemmende Luft der ersten Scene wie Berthas anschaulich traurige

Schilderung der Landschaft erzeugten in uns jene unheimliche Spannung, in der man das Gespenst dann wie etwas halb schon Erwartetes hinnimmt. Dazu trägt sehr bei, daß die Ahnfrau nur ein Mal, ganz am Schluße, einer größeren Anzahl sichtbar wird, wenn wir von ihrem Dasein längst überzeugt sind, und dies noch in der Geisterstunde, in einem Grabgewölbe, neben einem offenen Sarge und einem Sterbenden, so daß man es als selbstverständlich empfindet, wenn Hauptmann und Soldaten scheu vor diesem Nachtgebild zurückweichen.

Das Dazwischentreten der Ahnfrau wäre übrigens an sich entbehrlich, um das Stück dennoch fast in derselben Scenenfolge abrollen zu lassen, nur müßte dann am Schluß Jaromir in der Grabcapelle den Leichnam Berthas finden, die Verfolger hinter sich hören und in Verzweiflung freiwillig dies nicht der Vertheidigung werthe Leben abschütteln. Die Gespenstererscheinung fiele ganz weg und wir hätten eine Familientragödie wie in der „Braut von Messina", von der Grillparzer wohl für das immerhin bedenkliche Motiv der Geschwisterliebe die Anregung empfing, die dann unter dem Einfluß von Calderons „Andacht zum Kreuz" weiter ausgebildet wurde. Doch hebt dieses Hereinragen der Geisterwelt die Tragödie auf eine höhere Stufe; mit so weiser Mäßigung eingeführt leiht ihr das Übersinnliche einen stimmungsvollen, beziehungsreichen Hintergrund und da sich die Handlung dabei ganz selbstständig aufbaut, sind wir sonst nirgends gezwungen, das Eingreifen übermenschlicher Gewalten anzunehmen. Die Ereignisse sind an sich möglich und die Handlung stellt uns diese glaubwürdigen Verschlingungen irdischer Loose mit so zwingender Consequenz und Deutlichkeit vor Augen, daß sie überzeugend werden wie das Leben selbst. Wir bekommen die Empfindung, der Zusammenstoß solcher Charaktere muß zu ähnlichen Ergebnissen führen, der spannende Verlauf, die geschickte, theatralische Steigerung, die rasch dahinstürmenden, mit sich fortreißenden Trochäen, die leidenschaftlich bewegte, bilderreiche Sprache, wirken zusammen zu einem erschütternden und rührenden Werke und zwingen mit frischer Jugendkraft zu innigem Antheil. Lediglich die von Schreyvogel hineininterpretirte tiefere Begründung könnte diesem seit fast achtzig Jahren stets gleich starken Erfolge Abbruch thun. Sie sollte der im Urmanuskript zweifellos waltenden Unklarheit der Idee begegnen — und in diesem an sich richtig empfundenen Bestreben einem Mangel der genialen Jugendarbeit abzuhelfen, wurde sie nun das schlimmste Unglück für das Stück wie für den Dichter.

Schreyvogel war zweifellos ein geistig hochbegabter Mann und vielleicht der beste Leiter des Wiener Burgtheaters, selbst Laube nicht ausgenommen, es ist sein größtes Verdienst, die große dramatische Begabung des jungen Weltfremden erkannt und nach Kräften gefördert zu haben, aber dies darf uns nicht abhalten zu constatiren, daß er dem Bühnen-Erstling Grillparzers durch seine Bemühungen daran herumzubessern, die ja bis zu dem von unserem Dichter abgelehnten Vorschlag einer völligen Überarbeitung, die beider Namen tragen sollte, führten, ebenso viel schadete, als er ihm durch seinen Einfluß beim Theater vorwärtshalf. Die Situation ist ja leicht begreiflich: der fast doppelt so alte Mann empfand väterliches Wohlwollen für das von ihm geweckte schöne Talent, fühlte zugleich aber jene Überlegenheit der Stellung wie der Jahre, die ihm die Rolle des weisen Mentors beinahe aufdrängte. Schreyvogel, dessen eigenen poetischen Versuchen das Glück nie lächelte, konnte dem Drang nicht widerstehen, seine Fähigkeiten wenigstens im Verbessern fremder Arbeiten zu zeigen, dabei mußte dem praktischen Theatermann die Rücksicht auf den Erfolg von größtem Gewicht sein, und dieser war ja am ehesten gesichert, wenn das Stück derjenigen dramatischen Gattung genähert wurde, die in jenen Tagen die stärksten Kassenmagnete lieferte. Daher strebte Schreyvogel das Werk in der Richtung der „Schuld" weiter auszubilden, zumal er vor Müllner wirklich Respekt empfand und dies Gefühl wohl auch dem jungen Grillparzer einflößte, so daß unser Tragiker selbst nach allen Machinationen Müllners gegen die „Ahnfrau" und sogar nach dessen völlig unfähiger Kritik der „Sappho" doch stets mit einer gewissen Achtung über den Advokaten von Weißenfels sprach.

Läßt Volkelt, indem er sich ausschließlich an das gedruckte Buch hält, Grillparzer für alle Sünden Schreyvogels mitbüßen, so entschuldigt dies seine Unbekanntschaft mit dem Urmanuskript; wenn aber Sauer die auf den Rath des Dramaturgen vollzogenen Änderungen als einen Gewinn für das Stück bezeichnet und findet, dasselbe sei der von Schiller bis Müllner ausgedehnten Form der Schicksalstragödie „unbedingt zuzuzählen", so fordert dies zu entschiedenem Widerspruch heraus. Ist doch aus dem Manuskript ein stiller Kampf zwischen Grillparzer und Schreyvogel ersichtlich, wobei der junge Dichter offenbar nur widerwillig nachgibt und endlich, was vor allem zu betonen, alle Concessionen, die er auf das Drängen seines Berathers hin der Schicksalstragik zugestand, sozusagen hinter Schreyvogels Rücken durch ein paar im Urmanuskript

ebenfalls fehlende, aus eigenem Antrieb eingefügte Verse illusorisch macht, indem nun erst, anknüpfend an den von dem Dramaturgen begehrten zweiten Bericht Günthers, die Worte des Grafen an Bertha hinzugedichtet wurden:

„Laß uns eignen Werthes freuen
Und nur eigne Sünden scheuen."

Damit verwahrt sich Grillparzer ausdrücklich gegen die Absicht, das Geschick der Handelnden nicht durch ihre Thaten, sondern durch die Sünden der Ahnfrau bestimmen zu lassen und auch wo er nachgab, gestaltete er die verlangten Änderungen doch nur so, daß sie allenfalls im Sinne eines waltenden Verhängnisses gedeutet werden können, nicht müssen. Eine gewisse Hinneigung zu fatalistischen Ideen war ja auch dem ersten Entwurf nicht fremd, wie sie sich aus Grillparzers Gemüthsanlage und Lebensverhältnissen unschwer erklärt, doch lagerte da jenes echtpoetische Zwielicht über den Vorgängen, welches einem Märchenstück, in das die Geisterwelt hineinspielt, am angemessensten wäre. So paradox das klingt, gerade die stärkere Betonung und Klarlegung des übersinnlichen Zusammenhanges der Geschehnisse ist eine Forderung des nüchtern denkenden Rationalismus und nur dieser wird sie deshalb bewundern, während das poetischer veranlagte Gemüth den schwebenden Dämmerschein zurückwünscht.

Nach dem Urmanuskript blieb es ungewiß, ob die Nachkommenschaft der Ahnfrau deren Gatten oder Buhlen als Stammvater betrachten müsse, beides erschien gleich denkbar; die allzu positive Behauptung „ihres Schoßes einz'ger Sohn" sei „das Kind verborgner Sünde" gewesen, weckt nur unsere Zweifel, denn woher diese Bestimmtheit der Aussage, falls es nicht etwa die Ahnfrau selbst gestanden, und ist dies eine unanfechtbare Thatsache, dann wäre das ganze Geschlecht der Borotin eine Bande schlauer Betrüger, die sich widerrechtlich den Besitz der „reichen Lehen" anmaßt. Derlei trockene juridische Betrachtungen hervorzurufen, scheint das einzige Verdienst dieser Art der „Begründung". Ein Ahnungsvolles, Beziehungsreiches war schon im Urmanuskript vorhanden, wieso die Fabel jedoch durch solche Annäherungen an die Schicksalstragödie tiefere, überdies noch allgemeinere Bedeutung gewinne, bleibt unerwiesen. Dabei sei noch bemerkt, daß auch die beiden Schüsse, welche in der späteren Umarbeitung fallen, eben als Bertha ein Zeichen von dem Überirdischen verlangt, und nun dazu beitragen den Verdacht der Schicksalstragödie zu nähren, ursprünglich während der Unterredung des Grafen

mit dem Hauptmann gehört werden und diese beiden zur Eile antreiben. Die erfolgte Neuerung sollte nur Berthas Angst, ihr Eindringen in Jaromirs Zimmer, wodurch wieder die Entdeckung vorbereitet wird, besser motiviren.

Auch durch die einschneidenden Abweichungen vom ersten Plan wurde die „Ahnfrau" noch nicht zur Schicksalstragödie im Styl der Müllner und Werner, aber erst durch diese Änderungen konnte jene Classification einen täuschenden Schein überwiegender Berechtigung erlangen, unter dem Grillparzer sein Leben lang zu leiden hatte und die Bitterkeit über jene ungerechten Urtheile mußte noch bedeutend durch das Bewußtsein verschärft werden, selbst keine Schuld an dieser schlimmen Verwechslung zu tragen. Wollte er doch 1817 geradezu gegen Müllner erklären, daß „die Ahnfrau in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht meine Ahnfrau" sei. Grillparzers eigene That war die Einführung eines Gespenstes als wirksamen Faktors der Handlung, wie im „Hamlet", wie im „Macbeth", dadurch allein würden solche Vorwürfe nie begründet sein. Der Held des Dramas, der eigentliche Träger der Aktion ist Jaromir, und wäre das Loos der Handelnden ein vorausbestimmtes, so müßte sich dies bei ihm am deutlichsten zeigen. Selbstverständlich ist der junge Räuberhauptmann in seinen Thaten durch den ganzen Complex von Umständen, der seine Entwicklung bedingte, beeinflußt. Er handelt als Sohn seines Milieu, aber ist seine Entschlußkraft in höherem Maße als die der Meisten durch die Einflüsse der Erziehung und Umgebung lahmgelegt? Der erhebliche Unterschied liegt blos darin, daß seine Geburt ihm ein anderes Loos versprach, einzig durch den Zufall jenes Raubes wird er aus dem höheren, würdigeren Milieu in ein elendes, jammervolles versetzt. In diesem Zufall eine tückische Schicksalsabsicht zu erblicken, ist freilich denkbar, doch gaben solche Vorkommnisse die Grundlagen für unzählige Romane ab, ohne daß dies als direkter Eingriff der Weltregierung gedeutet wurde. Es ist ein sehr interessantes Problem, wie sich ein solches Geschöpf, dem erste Jugendeindrücke aus ganz anderen Kreisen vorschweben, entwickeln kann und mag. Wir dürften sogar einen Schritt weitergehen, wenn so viele Unglücksfälle zusammentreffen, scheint selbst eine gewisse Tendenz des Schicksals, das Geschlecht auszutilgen, vorhanden, aber dies Geschick wäre immer noch weit entfernt von der kleinlichen, boshaften Macht, die bei Müllner und Werner mit Freude Schuldlose vernichtet. Es stellt den Abkömmling einer von alter Schuld bedrückten Familie in arge Verwicklungen hinein, es erschwert ihm das

gerade, rechte Thun, aber seine Zukunft trotz der ungünstigen Vorbedingungen aus eigener Kraft neuzugestalten, verwehrt es ihm nicht, es bleibt fernerhin neutral, es gestattet der Ahnfrau sogar helfend einzugreifen. Und diese Art Fatum waltet ja über uns allen. Man nennt dies gewöhnlich den Zufall und doch bedeutet es vielmehr die erste Nothwendigkeit, welche über uns entscheidet. Sicherlich wirken die Verhältnisse, unter denen wir aufwachsen, nachdrücklich auf unsern Charakter ein, aber daß wir durch Geburt oder Erziehung gerade in diesen Kreis geriethen, ist der blanke Zufall, das Irrationale. Und dieses zweite Thema (außer Schuld und Sühne der „Ahnfrau") wird scharf und vernehmlich in unserer Tragödie angeschlagen: der Kampf des Menschen gegen die ihn bedingenden und bestimmenden Einflüsse, gegen das Unberechenbare, Launenhafte, das von außen störend in die innere Welt des Menschen eingreift, ihn hindert, seine wahren Fähigkeiten zu entfalten, zu leisten, was er könnte, zu werden, was er vermöchte. Dieses Ringen gegen den Zufall äußerlicher Nothwendigkeiten endet in der „Ahnfrau" mit dem Untergang des Helden, wie so oft im wirklichen Leben. Aus seinem eigenen Dasein, das schon seit langem nur zu sehr einem solchen Kampfe glich, hatte der Dichter die Anregung dazu geschöpft, wie auch düstere Ahnungen eigenen künftigen Unheils beitrugen, dem Drama die Signatur zu geben. Und so spricht diese Tragödie die höchst moderne Ansicht aus: der Mensch ist das Produkt der Verhältnisse, der Zufall, sei es der Geburt, sei es der Erziehung entscheidet sein Geschick. Dieselbe Lehre verkünden Anzengrubers „Viertes Gebot" und in gewissem Sinne auch viele Schauspiele Ibsens. Eine Schicksalstragödie darf man die „Ahnfrau" darum nur dann heißen, will man jedes Drama so nennen, wo Menschen Schicksale erfahren.

Der Räuber Jaromir faßt wiederholt den Entschluß, mit dieser Vergangenheit zu brechen, aber sein Charakter ist schon zu tief von der ihn umgebenden moralischen Fäulnis angefressen, er geht daran zu Grunde, daß er sich nicht von den Anschauungen und Gepflogenheiten des Bandenführers loszulösen vermag. Martin Schalanter will ja auch den Ermahnungen der Großmutter Folge leisten, doch ihm mangelt die moralische Kraft dazu; wie Jaromir blind hinter sich stoßend den Grafen tödtet, so feuert Martin den Schuß auf seinen Feldwebel ab, vom Wein erhitzt, vom Hohn des Vaters gereizt. Die Folgen der That haben beide nicht gewollt, aber die That war ihr Werk und darum müssen sie auch die Folgen tragen. Im „Vierten Gebot" wird kaum jemand das sociale

Drama mißkennen, aber auch die viel verkannte „Ahnfrau“ wäre dieser Kategorie noch immer mit mehr Recht als den Schicksalstragödien à la Müllner anzuschließen, wo Hugo ausrufen darf:

„Alles, alles hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert“,

eine naive Selbstverspottung, die um so drastischer wirkt, je unbeabsichtigter sie war. Dagegen ist die „Ahnfrau“ einerseits noch ein schulgerechtes Drama von Schuld und Sühne der Urmutter des Geschlechtes, andererseits schon eine moderne Tragödie des Druckes lastender Verhältnisse, geschöpft aus dem durchaus modernen Bewußtsein eines Declassirten der bürgerlichen Gesellschaft. Mit dem geschärften Blick des aus seiner Kaste ins Elend Gestoßenen für die Schäden der geltenden Ordnung sind alle jene Stellen geschrieben, wo Jaromir die Räuber vertheidigt und das Gleichnis vom Kahn, dessen Insassen jedes Mitgefühls baar die unglücklichen Schwimmer mit Gewalt abwehren, mahnt lebhaft an das berühmte Bild von der überfüllten Postkutsche in Bellamys Roman „Im Jahre 2000“.

Jaromir erliegt weder dem angeblich auf dem Hause Borotin lastenden Schicksalsfluch, noch auch einem sein Handeln lähmenden Glauben an ein solches über ihm als Sprößling dieses Geschlechts schwebendes Fatum. Er weiß gar nicht, daß er ein Borotin ist, und selbst als er dies erfährt, besitzt er noch keine nähere Kenntnis jener dunklen Sage. Er fühlt sich nur als Opfer des feindlichen Geschicks unter die Räuber gebannt und zum Zwiespalt im Fühlen und Handeln verurtheilt zu bleiben. Seit seinem ersten Morde schaudert er mit Entsetzen vor sich selbst zurück, sucht einen Ausweg und verzweifelt zugleich daran, je in dem Bund der Reinen Aufnahme zu finden, nachdem seine Hand von Blut geraucht. So erwächst bei ihm, ähnlich wie bei dem Grafen, eine Art Calvin'scher Prädestinationslehre, eine finstere Philosophie des Jammers. Damals schon rief er sich zu:

„Glaubst Du, Wünsche können retten
Und entsühnen kann ein Wort?
Nie muß man den Weg betreten,
Wer ihn trat, der wandle fort.
Ich bin nicht zum Glück geboren,
Nie blüht mir der Unschuldkranz:
Wer dem Teufel sich erkoren,
Nun wohlan, der sei es ganz.“

Es vollzieht sich in ihm jene Wandlung, wonach er von der Selbstanklage zur Empörung wider die waltende Vorsehung sich wendet, wider die „unnatürlich harte Mutter“, welche den Armen „stiefgesinnt“ in die Wildnis hinausstößt,

„Wo im Kreis von Raubgethieren
Selber er zum Raubthier ward.“

Nun fühlt er Haß gegen alle, denen das Geschick freundlicher lächelte, ihr Glück wirkt auf ihn als zur Rache herausforderne Beleidigung, das ist ein Beitrag zur Psychologie der Revolutionäre. Es bereitet Jaromir jetzt eine dämonische Freude, Unheil zu bringen, daneben wieder Augenblicke der Selbstverwerfung und Sehnsucht nach dem unerreichbar fernen Himmel schuldloser Seligkeit. Eine Gestalt aus einer fremden schöneren Welt, Bertha, tritt plötzlich in seine blutbefleckte Bahn. Da bietet sich ihm die Möglichkeit rettender Entsühnung durch die Liebe eines reinen Weibes, sein Schicksal liegt in seiner Hand und er selbst entscheidet gegen sich. Vor der Geliebten verleugnet er den trotzigen Mordbrenner, er verhehlt ihr, was sie mit Entsetzen erfüllen müßte, aber er zieht nicht die nothwendige Consequenz daraus, trennt sich nicht von der Bande, wo er dies noch ohne Vorwurf der Feigheit könnte. Seine spätere Behauptung (im 3. Akt), er hätte, seit er Bertha gefunden, seinem „wüsten Thun entsagt“, enthält jedenfalls eine starke Übertreibung, denn die Unthaten seiner Leute dauerten fort und er blieb ihr Hauptmann, die Absicht, das bewegte Räuberleben mit dem behaglicheren Dasein eines rheinischen Gutsbesitzers zu vertauschen, ist das einzige, sehr bescheidene Zeichen eines sittlichen Umschwungs. Im übrigen fordert seine wilde, gesetzlose Natur nach wie vor blos Befriedigung ihrer Triebe. Von dem Grafen mit heißem Dank als Retter seiner Tochter gefeiert, empfindet Jaromir freilich Scham über so unverdientes Lob (denn ohne Zweifel gehörten die Bertha bedrohenden Mordgesellen zu den Seinen und wichen willig dem Gebot ihres Oberhauptes), aber gleich darauf versucht er sein auftauchendes sinnliches Gelüst durch Verführung Berthas zu befriedigen. Jaromir möchte den Engel, in dessen Athems Wehen er eben noch heilig auferstehen wollte, in seinen Schmutz hinabziehen, statt sich an ihm emporzuläutern, und nur das Eingreifen der Ahnfrau verhindert die Vollführung seiner ungestümen Pläne.

Tritt jedoch Jaromir dem königlichen Hauptmann so scharf entgegen, daß seine Worte: „Ruft ihn! Vielleicht stellt er sich!“ schon das Geständnis streifen, selbst der Räuber Bester zu sein, da kommen Stolz

und ritterlichem Pflichtgefühl, das ihn für alle Thaten seiner Leute einstehen heißt, ebensoviel Antheil an so unvorsichtigem Betragen zu als der Wildheit seines Naturells. Kampfgier des Blutgewohnten und Bestreben den flüchtigen Genossen beizustehen, treiben ihn dann an, die sichere Zuflucht heimlich verlassend ins Gewühl hinabzusteigen. An sich wieder eine adelige Aufwallung treuer Bundeshilfe, allein dies ist das wahrhaft Tragische der Lebensconflicte, daß, was an sich löblich scheint, zugleich ein Verbrechen in sich schließt. Wie für Karl Moor die Wahl lautet „Amalie oder die Bande", ähnlich auch für Jaromir, und jeder Schritt zu Gunsten der bisherigen Gefährten ist Verrath an Bertha. Jaromir beschämt das Unwürdige einer Situation, die ihn zwingt, vor der ängstlich forschenden Geliebten den gelassenen von Eschen zu spielen, während sein Inneres in Aufruhr ist, aber trotzdem verharrt er bei heuchelnder Verstellung, der Muth des offenen, reuigen Bekenntnisses fehlt ihm auch jetzt. In Bertha stieg bereits eine unheilsschwangere Ahnung auf, die Jaromirs scheues Benehmen zu schreckensstarrem Verdacht stärkt, bis Walter die gräßliche Gewißheit bringt. Sie erfährt nur mehr die sichere Bestätigung qualvoller Zweifel, nichts völlig Unerwartetes.

Die große Scene Jaromirs mit Bertha ist ein Meisterwerk ersten Ranges, all die feinen und feinsten Züge dieses kunstvollen Gewebes wären werth in einer eigenen technischen Studie ausführliche Darlegung zu finden. Bertha muß den Betrüger hassen, den Räuber verabscheuen, vor dem Mörder schaudern und dennoch beugt sie sich schließlich vor Jaromir als Sklavin seines Willens. Das sanfte Mädchen ist wie ein Sonnenstrahl an nebelgrauem Tage, der siegreich durchblitzend für einen Augenblick auch alles um sich vergoldet und erhellt. Ihre innige Liebe wäre einer stillen Flamme vom Öl der Dankespflicht genährt vergleichbar, dies nimmt der Geschwisterliebe das sonst — selbst in der „Braut von Messina" — von ihr untrennbare Peinliche. Es ist unendlich fein, wie in der Herzlichkeit des Grafen, wie in Bertha Jaromir gegenüber die Stimme des Blutes spricht, während sie bei diesem schweigt, vielleicht weil er zu viel Blut gesehen, die feineren Regungen daher bei ihm abgestumpfter sind als bei Vater und Schwester. Oder sprach sie doch? Bertha ist kaum das erste Mädchen, welches er im Arm hält, und entbrennt er gerade zu ihr in edlerer Neigung, so mag dabei wohl die geheime Ahnung des gleichen Blutes mitwirken. Scheinbar zeugt dagegen sein Verhalten in jenen Augenblicken, wo er die Ahnfrau mit Bertha

verwechselt; gerade das ist jedoch ein Meisterzug, das Gespenst bietet zwar die Form, in der Berthas keusche Seele wohnt, doch blos die Form ohne den Geist. Zugleich symbolisirt dies trefflich, wie nur die Nähe der Geliebten Jaromir zu zähmen vermag, indes er sonst unbekümmert lediglich seinen Trieben folgt.

Jaromir hat gelogen und getrogen bis zum letzten Moment, seinem Vater gleich das unglückbringende Schicksal als Ausflucht benützend, um sich nicht zur That ermannen zu müssen, mit einem vermeinten Zwang sich vor sich selbst entschuldigend. Daneben schämt er sich, daß er zittern solle, „das zu heißen, was ich nicht gebebt zu sein.“ Darum empfindet er die Enthüllung fast als Befreiung, es schmeichelt ihm beinahe als jener berühmte Räuberführer zu erscheinen,

„Der in Landmanns Nachtgebet
Hart an, an dem Teufel steht.“

Mit Lust wühlt er in seiner Schande und schildert sich schwärzer noch als er verdient. Diese Freude, daran seine eigenen Wunden aufzureißen, ist höchst naturwahr. In solcher Situation vor einem theuern Wesen, das uns für einen Halbgott hielt, mit einem schweren Fehl belastet, gewährt es eine grimmige, bittere Genugthuung, sich noch tiefer selbst zu erniedrigen, man empfindet es als Erleichterung, nichts zu beschönigen, von allen Untiefen und Abgründen des Innern den Schleier zu ziehen und zugleich sucht man ganz unbewußt durch diese Selbstverdammung der Verurtheilung des Andern zu entrinnen. Die wehrlose Preisgebung entwaffnet den Gegner, man weckt sein Mitgefühl, indem man über sich mitleidlos den Stab bricht. Weil wir uns anklagen, statt uns zu vertheidigen, wird der uns anklagen sollte unser Vertheidiger. Dabei ist von berechneter Comödie keine Rede, alle Schmähungen, mit denen der Selbstankläger sich überhäuft, kommen ihm von Herzen, er fühlt nur instinktiv, der einzige Weg, die verlorene Achtung des Andern zurückzuerobern, sei die Selbstverachtung und schlägt unwillkürlich diesen scheinbar vernichtenden, in Wahrheit rettenden Pfad ein.

So handelt Jaromir. Erst als in Bertha, dieser weichen, nachgiebigen Natur, bereits das Mitleid erwacht, ändert er die Taktik und beginnt seine Entschuldigung selbst zu führen, aber er muß die höchsten Trümpfe ausspielen, um sie zu sich hinüberzuzwingen. Die Stimme des flehenden Geliebten übt schließlich wieder den alten Zauber, sie sträubt sich immer schwächer gegen die Umarmung des Reuigen. Trotz Schreyvogels Drängen vermied der junge Dichter mit weisem Takt jede breitere

Gefühlsäußerung des Mädchens, nur stummes Spiel und wenige abgebrochene Worte gönnt er ihr. Sie erliegt dem stärkeren Willen des Mannes, der sie zur Flucht mehr preßt als überredet, denn Jaromir hat kaum ihre Verzeihung erlangt, als er auch schon seine Versprechungen vergißt und der Zitternden die Einwilligung zu gemeinsamem Entfliehen durch die raffinirtesten Seelenmartern abdrängt. Mag des milden Greises Herz darüber brechen, der Räuber trachtet blos nach seinem Glück, kein Gedanke an Buße und Sühne keimt in ihm. Hier bestimmt Jaromir selbst sein Geschick und hier lädt er die wahre Schuld auf sein Haupt; diese Scene ist nach jeder Richtung die bedeutsamste des Werkes. Waffen begehrt er und greift, ohne auf Berthas Flehn zu hören, nach dem Dolch, nicht als Nothbehelf für den äußersten Fall zwingendster Nothwendigkeit, nein, mordfertig und mordlustig eilt er ab, wieder völlig Räuber. So wie Jaromir spricht die unbezähmbare Kampfgier, während ein Mensch, der wahrhaft das Verlangen beherrschte, eine blutige Vergangenheit abzuschütteln, nur mit Widerstreben das Werkzeug berühren möchte, das ihn mitten in die kaum verlassene Bahn zurückschleudern kann.

Wenn der Wilde nun den alten Grafen niederstreckt, so ist es jedenfalls seine eigene That, daß er mordet, aber selbst wen er trifft, ist zum Theil sein eigenes Verschulden. Man will uns stets nur die Wahl lassen, in der „Ahnfrau" entweder eine Schicksalstragödie oder eine Häufung der unwahrscheinlichsten Zufälle zu sehen. Dabei wurde sogar darauf Gewicht gelegt, daß die Parkthüre, als Boleslav den Knaben raubte, offen stand, was mir höchst geringfügig scheint, da der Dieb die Parkmauer ebenso gut überspringen oder die Pforte mit einem Dietrich hätte öffnen können. Wer daran Anstoß nimmt, daß Jaromir gerade in dem Schloß Zuflucht sucht, vergißt, daß dies fast alle Versprengten thun und ausdrücklich erklärt wird, die verfallenen Außenwerke dienten den Räubern längst als Schlupfwinkel. Ähnlich ist das feindliche Zusammentreffen von Vater und Sohn mit klugem Bedacht motivirt. Der Graf fühlt sich durch den königlichen Befehlshaber in seiner Rinterehre gekränkt, er will klar darthun,

„Daß ich, Graf von Borotin,
Kein Genoß der Räuber bin."

Er lechzt danach zu beweisen, daß er „doch noch Löwe war", und darum benützt er die nächste Gelegenheit und „stürzt jugendlich verwegen nach dem Räuber in den Gang". Jaromir seinerseits wußte, daß Berthas Vater unter den Gegnern sei; sowie er blind zustößt, kann er diesen

treffen und nicht das Schicksal, nur sich selbst darf er anklagen, wenn er ihn traf. Will das Fatum diesen Mord, dann müßte es wohl eher bemüht sein zu verlocken als abzuschrecken. Jaromir hingegen hat die Empfindung, von Teufeln zur That gezogen zu werden, ja mehr noch, als er zum Stoß ausholt:

„Da riefs warnend tief in mir:
Deine Waffen wirf von Dir,
Und Dich hin zu seinen Füßen,
Süß ists, durch den Tod zu büßen."

Sein besseres Selbst spricht hier im entscheidungsschwersten Moment auch am lautesten, er aber folgt der aufflammenden Räuberwuth, die ungestüm nach Blut ruft. „Wer das Leben sucht, soll es verlieren", dieser Spruch des Evangeliums erfüllt sich mit echt tragischer Ironie an Jaromir, der durch die neue Unthat, statt gerettet, vielmehr endgiltig ins Verderben gestürzt wird, indeß der freiwillig sich Überliefernde, zumal nach Boleslavs Enthüllungen, als unschuldig Mißleiteter die königliche Gnade erlangt hätte. Nicht boshafte Tücke unterirdischer Gewalten, seine eigene, ungebändigte Natur wird sein Schicksal, zugleich das Berthas und des Grafen; es ist eben tragisches Gesetz im Drama wie im Leben, daß die entschiedenere Willenskraft sich und andern ihr Loos bereitet, nicht völlig frei, weil äußeren Einflüssen unterworfen, nicht völlig Knecht, weil fähig diese zu überwinden. Bertha fühlt übrigens ihrerseits ein Verschulden an dem Vater; wir Zuschauer freilich hätten dieser auf dem eingesunkenen Triumphbogen des Hauses Borotin erblühten holden Rose ein milderes Geschick vergönnt, wie der reizenden Cordelia. Eine Schicksalstragödie wird die „Ahnfrau" dadurch so wenig als „König Lear".

Bald nach der ersten, am 31. Januar 1817 im Theater an der Wien erfolgten Aufführung meinte der Kritiker Hohler im „Sammler", wenn die Ahnfrau nach dem, nicht durch den Untergang der Ihren erlöst werde, so seien zwei Handlungen und kein Fatum vorhanden; er hielt es mit dem Fatum, ich möchte der Doppelhandlung den Vorzug ertheilen. „Lear" und „Wallenstein" sind passende Vorbilder, auch sie bieten zwei Aktionen innigst mit einander verknüpft wie die „Ahnfrau". Mangelnde Einheit der Idee kann da nicht gerügt werden, wo an dem Gespenst sich zeigt, wie, wer im Leben durch sittlich verwerfliches Streben nach Befriedigung des eigenen Glückstriebes zum Nachtheil ebenso bindender Pflichten Schuld auf sich lud, durch den Verzicht auf

eine Erlösung um solchen Preis erst der Erlösung würdig wird, und wo Jaromir, der sich nicht zu selbstverleugnender Buße emporschwingen kann, gerade durch diese rücksichtslose Selbstsucht, die nur ihr eigenes Heil will, mag darüber alles andere zu Grunde gehen, sich und andere ins Verderben stürzt. Gleich jenem Freskencyclus von Perugia weist auch der Dichter der „Ahnfrau" darauf hin, wie eng die Grenzen menschlicher Freiheit, wie wir zunächst nur das Produkt unseres Milieu sind und oft genug seine Opfer. Dies aber ist typisches Menschenschicksal. Grillparzers Tragödie hat trotz der oft sehr individuellen Form der Geschehnisse Anspruch auf Allgemeingiltigkeit. Durch sein Drama schreitet die eherne harte Ἀνάγκη, und nur geringe Spuren des „tollen Zauberwesens" der zeitgenössischen Schicksalsdramen verdunkeln dies Bild in seiner ursprünglichen Gestalt. Fremde Einwirkung verzerrte die unserem Poeten nur halbbewußt vorschwebende, aus den bittersten Kümmernissen der eigenen Existenz entsprungene Idee, aber selbst noch in dieser Verunstaltung erhebt sich die „Ahnfrau" nicht blos über die „Schuld" unendlich hoch. Auch ein Vergleich mit Calderons „Andacht zum Kreuz" ist besonders lehrreich, denn er beweist zur Evidenz, daß der junge Dichter von all dem sinnlos Zufälligen, Greuelvollen und Abscheulichen, von der für das Empfinden unseres Jahrhunderts geradezu monströsen Grundidee des Spaniers, wie eine sehr äußerliche Verehrung des Kreuzzeichens für die schlimmsten Schandthaten Ersatz biete, sich mit bewußter Absicht fern hielt. Die Nebeneinanderstellung der „Ahnfrau" und der „Andacht zum Kreuz" zeigt auf Grillparzers Seite größte Mäßigung und lehrt um so besser begreifen, daß in so rascher Folge ein Werk von der ruhigen Schönheit der „Sappho" entstehen konnte. Die „Ahnfrau" ist weit entfernt davon, Grillparzers bestes Werk zu sein, aber erfüllt von noch gährender, treibender Schöpferkraft wird dies Werk voll lodernder Jugendglut auf die Jugend stets fesselnden Zauber ausüben.

III.

Sappho.

Zu Ravenna las an einem Januarabend des Jahres 1821 Lord Byron die italienische Uebertragung einer deutschen Dichtung, die ihn so mächtig ergriff, daß er noch um Mitternacht seine Empfindungen über das „großartige und erhabene“ Trauerspiel „Sappho“ niederschrieb. Er war überrascht und entzückt, bei einem Neuling solche Vollendung zu finden und meinte darum prophetisch: „Grillparzer! Ein teuflischer Name, aber man wird ihn aussprechen lernen müssen. Und wer ist er? Ich kenne ihn nicht, doch die Jahrhunderte werden ihn kennen.“ Die gleiche überwältigende Wirkung wie bei dem leidenschaftlichen, genialen Poeten rief „Sappho“ selbst bei einem so sehr zu spöttelnder Negation geneigten Theaterkritiker wie Ludwig Börne hervor. Schon nach der „Ahnfrau“ hatte er den jungen Österreicher einen „herrlichen und geistreichen Dichter“ genannt und das Referat über „Sappho“ weiß er nicht besser zu schließen, als indem er allen anderen Schriftstellern der Zeit den Poetnamen abspricht und nur einen gelten lassen will: „Grillparzer ist ein Dichter.“ Börne zählte auch zu den wenigen selbstständigen Naturen, welche durch den schwächeren Erfolg späterer Dramen Grillparzers in Deutschland nicht irre wurden; als er im Januar 1829 seine Kritiken gesammelt herausgab, da nannte er dessen Namen allein mit Hochschätzung in der Vorrede und er zuerst rief es laut der Welt zu, der schändliche Geistesdruck der Censur und alles, was mit ihm zusammenhing, sie hätten „Grillparzers schöner, holder, jungfräulicher Muse solch ehrloseste Mißhandlungen“ zugefügt, „daß einem das Herz vor Mitleid springen möchte“. Noch 1836, als Grillparzer in Paris weilte, hegte der scharfe Polemiker, von dem unser Dichter einmal schrieb: „Wenn dieser Börne streitet, ist etwas in ihm, was an Lessing erinnert,“ die gleichen lebendigen Gefühle

der Bewunderung und des Schmerzes einer so großen Begabung so unwürdig vergolten zu wissen; seinem Toast au plus grand poète de l'Allemagne entzog sich der scheue Tragiker freilich, aber man merkt, wie wohl es ihm dennoch that, von einem bedeutenden Menschen nach Gebühr geschätzt zu werden.

Bitter genug war schon der beim Publikum überall unbestrittene Erfolg der „Ahnfrau" ihrem Verfasser durch nörgelnden Mißverstand der Kritik vergällt worden, allein von seinem treuen Berather Schreyvogel getröstet, verzichtete er auf jede öffentliche Abwehr, welche diesen Freund hätte blosstellen müssen, und entschloß sich vielmehr, durch neue Production zu beweisen, er bedürfe weder Gespenster noch Vatermörder, um Wirkungen hervorzurufen. Die Weltanschauung der „Sappho" ist im Grunde nicht minder trüb als jene der „Ahnfrau", doch bei der Wahl der Mittel, um diese Auffassung des Lebens auf der Bühne zu verkörpern, legte sich der Dramatiker freiwillig strengste Zurückhaltung auf. Vom 1. bis 25. Juli 1817 entstand in fast ununterbrochener Kette eifriger Schaffenstage die Tragödie der lesbischen Dichterin, wenige Monate nach dem berauschenden Erfolg eines wilden Erstlings entsagte der junge Poet allen Vortheilen bunt bewegter, romantischer Handlung, um einen Stoff von antiker Geschlossenheit und Einfachheit zu gestalten. Trotzig wählte er ein Thema, das fast nur Schwierigkeiten der Dramatisirung entgegensetzte, doppelt verwegen, weil er den Vergleich mit „Iphigenie" und „Tasso" beinahe herausforderte. Aller anderen Hilfen nach eigenem Entschluß beraubt, unternimmt es der 26jährige, seiner Dichtung durch schönes Maß und vornehme Haltung, Kraft des Gedankens und klassische Sprache allein zum Siege zu verhelfen. In stürmischer Jugend hatte Goethe den „Götz" und „Werther" geschrieben, diese Zeit lag indessen um ein volles Dutzend Jahre hinter ihm, als er, ein gereifter Mann, in der ewigen Stadt seine „Iphigenie" in ihre ewige Form goß; ganz allmählig vollzog sich bei ihm die Wandlung vom sprudelnden Feuerkopf zum abgeklärten Weisen, in klassischer Umgebung schuf er sein klassisches Werk. Nichts von alledem begünstigte unseren Grillparzer und krönte dennoch Gelingen sein kühnes Wagnis, so dankte er dies einzig einer glänzenden Begabung.

Es hat zwar heute nur eine Art Curiositätsinteresse dies zu constatiren, doch sei immerhin bemerkt, daß Grillparzer hier den Forderungen des aristotelischen Canon der drei Einheiten ebenso genau nachkam als Goethe, ja während im „Tasso" die Decoration öfters wechselt, spielt

„Sappho" bei völlig unveränderter Scene, die Einheit des Ortes ist demnach genauer noch gewahrt als beim Altmeister. Man könnte sogar die Behauptung wagen, an strengster Geschlossenheit und Concentrirung der Handlung übertreffe „Sappho", wenn nicht die „Iphigenie", so doch den „Tasso", da Leonore Sanvitales kleinliche, zudem mehr fürs Lustspiel als für das ernste Drama geeignete Intriguen, bei all ihrer Wichtigkeit für die Haupthandlung sich eher neben derselben hinziehen als zu dem tragischen Conflict innerlich gehören. Die Einheit der Zeit vollends, welche schon in dem raschen Ablauf der „Ahnfrau" ein wichtiges Moment bildet, ist in der „Sappho" so vortrefflich gebändigt, wie etwa nur noch in „Des Meeres und der Liebe Wellen", wenn aber selbst dort zwei Tage Aufblühen und Untergang der Liebe beleuchten, vollzieht sich hier die ganze Handlung in knapp 24 Stunden. Die Kürze der Zeit dient in allen drei Werken zur Erklärung der sich drängenden psychologischen Processe, nicht so, daß sie die Beschleunigung bedingen würde, was ein Mangel der Technik wäre, vielmehr sind die Conflicte derart geführt, daß sie sich in so kurzer Frist entladen müssen und rückwirkend die Handelnden im raschen Tumult des Bluts vorwärtstreiben, woraus ein wesentlicher Gewinn für das Überzeugende des Gesammteindrucks resultirt. Speciell der „Sappho" werden die drei Einheiten durch die Kunst des Dichters zur Stütze, nicht zur Schranke.

In der „Ahnfrau" war das Gebot der Einheit der Handlung allerdings ebenso weit bei Seite geschoben worden als wiederholt von Shakespeare, hingegen ist die Einheit der Zeit geradezu auf die Spitze getrieben, da die Vorgänge auf dem Theater kaum viel rascher folgen als im wirklichen Leben. Auch der Schauplatz bleibt durch vier Akte unveränderlich die große Halle mit ihren düstern Erinnerungen; es war viel technisches Geschick von Nöthen, um jeden Decorationswechsel bis zum letzten Aufzug zu vermeiden, wo solche Änderungen dann keineswegs mehr stören, vielmehr die Monotonie abwehren, das drohende Erlahmen des Interesses, sobald das Kommende sich bereits errathen läßt, durch einen neuen spannenden Stimmungserreger verscheuchen. Die geringe Personenanzahl der „Ahnfrau" wurde dem gespenstigen Hereindämmern zu Liebe gewählt, aus der gleichen Rücksicht mußten die Nebenfiguren (Hauptmann, Soldat, Castellan) möglichst farblos gehalten werden, um nicht zu lebhaft an die Welt jenseits der Schloßmauern, wie an die Alltäglichkeit zu mahnen und dadurch den unheimlich-drückenden geheimnißvollen Zauber abzuschwächen, ja zu vernichten. Weist „Sappho" eine noch bescheidenere

Kürze des Personenverzeichnisses auf, so lag der Grund in dem Streben nach thunlichster Einfachheit und Klarheit der Verhältnisse, späterhin bewies Grillparzer (vor allem im „Ottokar") wiederholt, daß er als dramatischer Feldherr auch größere Massen zu beherrschen, zu lenken und durch kluge Disponirung zum Siege zu führen verstehe. „Iphigenie" und „Tasso" enthalten je nur die für diese Stoffe unentbehrliche Fünfzahl der Figuren. Man bewundert dabei die hohe Kunst der Scenenführung, die es ermöglicht, mit diesem Minimum von Personen das dramatische Auslangen zu finden, aber so lebhaft dies Gefühl bei Beurtheilung des Gelesenen sein mag, beim Hören und Sehen empfindet man es als Mangel eher denn als Vorzug, wie überhaupt die Theaterwirkung beider Stücke eine schwächere ist. Ein taurischer Krieger oder eine dienende Priesterin, ein Gärtner des Herzogs oder ein Cavalier seines Gefolges würden auf der Bühne sehr zur Verlebendigung des Bildes beitragen, denn nichts ist gerade da nothwendiger als das anscheinend Überflüssige. Jeder Charakter muß im Organismus des Dramas seine Function zu erfüllen haben, so daß eine Lücke bliebe, würde er ausgeschieden, doch seine Nothwendigkeit darf nicht störend in die Augen springen, so daß wir uns unwillkürlich sofort Rechenschaft geben, zu welchem Zweck sein Vorkommen unbedingt erforderlich sei; das Planvolle, Zielbewußte des poetischen Entwurfs soll nicht zu erkennbar in den Vordergrund treten, sonst empfinden wir es als ein Künstliches, Gemachtes. Das Dichtwerk muß der Natur auch darin ein wenig gleichen, daß, wie diese ihre Zwecke nicht stets auf dem kürzesten Wege und mit dem geringsten Kraftausmaß zu erreichen trachtet, sondern leichtsinnig mit vollen Händen Samen verstreut, von denen nur der kleinste Theil aufgeht, hier ebenfalls eine gewisse Fülle herrscht, wodurch das kahle Skelett des dramatischen Grundrisses erst mit dem blühenden Fleisch des Lebens umkleidet wird. Nur so vermag es auf den Brettern überzeugend wie das Leben selbst zu wirken.

Grillparzer verschmähte es deshalb, sein Drama, wie er gekonnt hätte, lediglich mit den vier Personen der Sappho, Melitta, des Phaon und des alten Dieners durchzuführen. Um den Eindruck der Kälte und Leere fernzuhalten, wurde zunächst die Figur des Eucharis mit hinein verwoben, aus dem namenlosen Diener des ersten Entwurfes erwuchs die charakteristische Gestalt des Rhamnes und im letzten Akt berichtet ein Landmann die Gefangennahme der Flüchtigen; diese Erzählung hätte allenfalls dem Rhamnes zugetheilt werden können, doch wurde hiefür

absichtlich eine zu den fünf bisherigen Sprechrollen neu hinzutretende Figur geschaffen, um hier gegen Schluß noch eine kleine Auffrischung zu gewähren. Sapphos Dienerinnen und Sklaven, sowie das Volk von Lesbos treten leibhaftig vor uns hin, nehmen lebendigen Antheil an dem, was geschieht, und ihre Haltung der Dichterin gegenüber trägt zugleich zur Erklärung des Charakters der Herrin bei, der so viel liebende Verehrung sicherlich nicht grundlos gezollt wird. „Sappho" bietet, was man in den beiden Dramen Goethes, an welchen unsere Tragödie so oft gemessen wurde, auf der Bühne vermißt: einen Hintergrund des Lebens, von dem die Gestalten des Vordergrundes sich abheben können und der sie uns zugleich verdeutlichend erklärt. Wo außer den Trägern der Handlung noch eine oder einige Nebenfiguren, die nur mit einem Theil ihres Wesens an der Sache betheiligt sind, vorübergleiten, verstärkt dies die Illusion, einen Ausschnitt aus dem wirklichen Leben zu sehen; allerdings wollte Goethe solche Täuschung gar nicht wecken, ihm that es genug, intime Seelenzustände in erlesenen Versen vornehmen Geistern aufzuzeigen, der Theaterdichter jedoch, dessen Werk nicht solcher akademischer Kunst für Feinschmecker angehören, sondern in breiten Schichten wurzeln soll, wird derartiger Hilfen sich nicht entschlagen dürfen und nicht stets ist die aristokratischere Kunstübung auch die aesthetisch höher zu Bewerthende. Bei aller Verehrung für den die Weltlitteratur lenkenden Genius Goethes muß es gesagt werden, daß auf eine von litterarischer Autoritätenscheu unangekränkelte Zuhörerschaft das Bühnendrama „Sappho" weit stärker wirkt als „Iphigenie" oder „Tasso", mag es als Buchdrama diesen Schöpfungen auch nicht ebenbürtig erscheinen.

Daß dies überall mit der wünschenswerthen Deutlichkeit zu Tage trete, verhinderte ein Cardinalirrthum, in dem fast alle Kritiker befangen blieben und aus welchem dann ganz unberechtigter Weise eine Waffe gegen die Tragödie geschmiedet wurde. Es schwebt ein eigenes Verhängnis über dem Leben unseres Dichters, überall dort, wo jeder andere freudigste Zustimmung gefunden hätte, erwachte gegen seine Werke irgend ein im Stück selbst gar nicht oder nur wenig begründetes Bedenken und betrog ihn um die ungeschmälerte Anerkennung; es könnte wahrhaftig nicht Wunder nehmen, wäre Grillparzer selbst mit den Jahren gänzlich in jenen finsteren Schicksalsglauben verfallen, den man irrthümlich in der „Ahnfrau" schon in dieser Ausdehnung zu treffen glaubte.

Wie die Bezeichnung als Schicksalstragödie dem litterarischen Erfolg der „Ahnfrau" verderblich war, so wurde der „Sappho" die An-

schauung gefährlich, es ereigne sich hier das peinliche, ja widerliche Schauspiel einer älteren, in einen weit jüngeren Mann verliebten Frau. Wäre nun thatsächlich, wie die angesehensten Litterarhistoriker annahmen, Sappho in Jahren ziemlich vorgerückt zu denken, als eine alternde Coquette, die sich in die kräftige Figur eines strammen, blutjungen Burschen vergafft, der recht gut ihr Sohn sein könnte, dann erschiene es unbegreiflich, daß ein solches Drama bei allen Vorzügen der edlen Sprache und des kräftigen Aufbaues je ernst genommen worden sei. Die erste Aufführung (am 21. April 1818) hätte schallendes Gelächter wecken müssen, indeß sie thatsächlich den Erfolg der „Ahnfrau" noch weit hinter sich zurückließ und den Poeten, der damit den Beweis erbrachte, er sei befähigt, auch in der klassischen Tragödie Vollendetes zu leisten, auf den Gipfel des Ruhmes hob. Und doch bot ein Besetzungsfehler dieser Darstellung den Anlaß zu den später so hart umstrittenen Schicksalen des Dramas. Die berühmte Sophie Schröder, welche zu jener Zeit bereits ein Vierteljahrhundert dem Theater angehörte, war die erste Sappho, wie sie die erste Bertha gewesen und drei Jahre später als erste die Medea gab, daraufhin jedoch wurde an anderen Bühnen diese Rolle sehr unverständig der Heldenmutter zugetheilt, weil die Schröder damals in dieses Fach überzugehen begann, die Melitta hingegen dem ausdrücklichen Wunsch des Dichters zuwider, statt wie am Burgtheater der Naiven (es war zuerst Frau Korn, die Gattin des Phaon-Darstellers), der Sentimentalen überliefert und mit dieser sinnfälschenden Besetzung das Werk auf das Schwerste geschädigt. So stark erwies sich die Macht der Tradition, daß sie schließlich auf Wien rückwirkte und man es hier für ein Wagnis hielt, als Laube die Sappho von der jugendlichen Heroine Charlotte Wolter spielen ließ, allerdings entdeckte man bald, das Stück habe durch diese Neubesetzung außerordentlich gewonnen. Auguste von Littrow-Bischoff berichtet in ihren sehr interessanten Aufzeichnungen „Aus dem persönlichen Verkehr mit Franz Grillparzer", der Dichter sei ihrer Meinung, „daß Sappho, wie sie in der Tragödie erscheint, griechische Frühreife angenommen, etwa fünf- bis sechsundzwanzig Jahre sein mochte" mit den Worten beigetreten: „So hatte ich mir sie gedacht", und wer das Drama unvoreingenommen liest, wird finden, dies entspreche den Thatsachen und der Dichter führe mit Recht aus, es sei „dem Geist des Stückes entgegen, daß ältere oder reizlose Frauen diese Rolle spielten." Phaon mag darum immerhin etwas jünger sein als Sappho, das Peinliche schwindet dennoch aus der Tragödie, da ein Unterschied von wenig

Jahren die Liebe der Dichterin zu dem Jüngling keineswegs als Verirrung erscheinen lassen würde. Wer kennt nicht aus eigener Erfahrung Ehen, wo die Frau etwas älter ist als der Mann, ohne daß hieraus eine Bedrohung ihres Glückes erwachsen wäre.

Nicht der geringfügige Altersunterschied trennt die Beiden, vielmehr die hohe, geistige Überlegenheit der Frau, die nach jeder Richtung mehr bedeutet als der noch thatenlose Unbekannte, zu dem die von ganz Griechenland gefeierte Dichterin herabstieg. Er kann sie als Göttin verehren, nicht aber frohgemuth als Weib lieben, das Gefühl der eigenen unbedeutenden Nichtigkeit drückt Phaon an Sapphos Seite zu Boden und führt ihn zu Melitta instinctiv hinüber, die er ebenso überragt wie deren Herrin ihn, zu dem holden Kinde, dessen geistige Dumpfheit die Jugend der Sechzehnjährigen hinreichend erklärt wie entschuldigt.

Drei große Probleme ringen in dieser Tragödie nach individueller Lösung. Das erste, die Stellung des Künstlers zur Welt, deckt sich nicht allein mit der im „Tasso", auch mit der in Adam Öhlenschlägers „Correggio" behandelten Frage. Da Öhlenschläger im Mai 1817 in Wien weilte und Grillparzer, der sich zu jener Zeit mit den Schriften des Dänen beschäftigte, ihn im Salon der Caroline Pichler kennen lernte, mag dieses Zusammentreffen einiges zur Stoffwahl der „Sappho" beigetragen haben. Das zweite Problem, die Vereinigung der Enge häuslichen Glücks mit der Weite allgemeiner Ziele, wäre zugleich die Ausdehnung der ersten Streitfrage auf jeden geistig Hochstrebenden, das dritte bildet die Frauenfrage im weitesten Wortsinn, die Frage nach dem Verhältnis der beiden Geschlechter zu einander. Das antike Gewand der „Sappho" verhüllt in seinen Falten einen hochmodernen Conflict. Das richtige Verhältnis zu diesem Stoff gewinnt man vielleicht, wenn man sich denselben in die trockene Meldung einer heutigen Zeitungsnotiz übersetzt. Eine junge Russin, die in Zürich studirt, eben den Doctorhut erworben und durch ihre ersten Arbeiten gleich die Augen der wissenschaftlichen Welt auf sich gelenkt, habe bei irgend einem festlichen Anlaß einen etwa gleichaltrigen Kaufmann kennen gelernt, der selbst ohne höhere Bildung von ihrem beginnenden Ruhm mit lebhaftem Interesse vernahm, noch ehe er ihr begegnete. Ihn zieht die fremdartige, imponirende Erscheinung, sie die schlichte, ehrliche Natürlichkeit an, sie kommen einander rasch näher und verloben sich noch am selben Abend mitten im Glanz und Taumel des Festes. Die Welt scheint ihnen anfangs rosig verklärt, ihr Leben jetzt erst inhaltsreich geworden, bald aber zeigt sich zu ihrer

eigenen Verwunderung, sie seien sich innerlich fremd, hätten sich nichts zu sagen. Die Russin wohnt mit einer 16jährigen Unschuld zusammen, die sie vor Jahren aus Erbarmen vom Straßenpflaster auflas, mitleidsvoll zu sich nahm und erzog. Dies stille, anmuthige Kind von mäßigen Geistesgaben gewinnt absichtslos das Herz des jungen Verlobten, dem es rasch peinlich wird, nur immer bewundernd zu seiner Braut hinaufzusehen und der lieber hinabblickt zu der sich für ihn erschließenden Knospe. Ein Zufall läßt die heißblütige Gelehrte entdecken, wie es um die Beiden stehe. Sie flucht der vermeinten Verführerin, der grenzenlos Undankbaren, doch nach heftigen Krisen fühlt sie sich endlich überzeugt, ihre Liebe sei ein grausamer Irrthum. Sie selbst vereint entsagend die beiden Glücklichen, darauf aber setzt sie, unfähig diese herbe Enttäuschung zu verwinden und beschämt vor sich selbst, ihrem verfehlten Leben durch einen Sprung in den See das Ziel. Niemand wird einen solchen Vorgang unnatürlich finden, nur der Gemüthsroheste wird an der Bahre dieser Todten die Sache mit einigen billigen Späßlein über Blaustrümpfe abthun wollen, vielmehr wird der unbetheiligte Leser doch eine Regung tief schmerzlichen Bedauerns für das arme, in seiner Liebe schuldlos so unheilbar verletzte Weib fühlen und alle jene tragischen Empfindungen werden in ihm erwachen, die „Sappho“ auslösen möchte.

Um die Analogie vollkommen zu gestalten, müßte jene Russin bei aller Begeisterung für die Wissenschaft stets von einem starken, suchenden Verlangen nach Liebesglück gestachelt worden sein, uud die bitteren Erfahrungen hinter ihr liegen, wie sie die lesbische Dichterin in Versen ausdrückt, aus denen Grillparzers eigenes Mißgeschick ahnungsvoll mitspricht:

„Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!
Die beiden Eltern sanken früh ins Grab
Und die Geschwister nach so mancher Wunde,
Die sie dem treuen Schwesterherzen schlugen,
Theils Schicksalslaune und theils eigne Schuld
Stieß früh sie schon zum Acheron hinunter.
Ich weiß, wie Undank brennt, wie Falschheit martert.
Der Freundschaft und der Liebe Täuschungen
Hab' ich in diesem Busen schon empfunden:
Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!“

Wer sich nach vielfach erlittenem Weh mit der letzten Kraft der schwindenden Jugend, mit der ganzen Gewalt eines heißen Herzens an ein Idol klammert, wie Sappho an Phaon, vermag zwar, wenn ein tüchtiger, edler Kern in ihm sein Wesen hoch über die Alltäglichkeit

erhebt, mit übermenschlicher Selbstbezwingung die Liebenden segnend auf eigenes Glück zu verzichten, doch gelassen zu der geschlechtslosen Wissenschaft oder Kunst zurückkehrend bei ihr vollen Ersatz zu finden: diese Lösung wird einem in seiner Liebe verrathenen Weibe von starken Leidenschaften nie gelingen. Schon die tiefe Scham aus jenen höheren Sphären zur Neigung für einen Mann, der dieser Liebe nicht würdig war, herabgesunken, von ihm verschmäht zu sein, drängt unwiderstehlich zum Sprung ins Meer, in die heiligende, reinigende Salzfluth. Dies ist die einzige dramatisch wie logisch mögliche Entscheidung. Sappho sucht im Tod Erlösung von der Pein ihres Daseins, noch mehr aber Reinigung, Sühne, Heiligung, die ihr nur so werden kann. Es gehört ein von aller Poesie verlassenes Philistergemüth dazu, die Dichterin lieber als eine Art Schwiegermama der jungen Ehe weiterlebend sehen zu wollen, wie sie Phaons und Melittas Kindern Märchen erzählt. Nicht um einen opernhaften Schlußeffect herbeizuführen, aus innerster, tief tragischer Nothwendigkeit rettet sich Sappho aus völlig rein nie wieder auszugleichenden Conflicten, aus dem für immer zerrissenen Kranz des Daseins hinauf zu den hohen Himmlischen, „sie ist zurückgekehret zu den Ihren“.

„Sappho“ bedeutet in gewissem Sinne eine Frage, auf welche erst „Libussa“ die Antwort gibt. Die Frage nach dem richtigen Verhältnis der beiden Geschlechter zu einander beschäftigte Grillparzer als modernen Dichter bereits sehr nachdrücklich. In der „Ahnfrau“ folgt Bertha unbedingt dem überlegenen Willen des Mannes, Sappho ist viel zu hoch entwickelt, als daß ihr gleiche, demüthig sich unterwerfende Fügsamkeit möglich wäre, so heiß sie auch danach ringt. Sie möchte ganz Phaons Geschöpf werden, aber er bleibt stets das ihre, selbst wo er sich wider sie empört, und Melitta erlangt mühelos, worum Sappho so inbrünstig als vergeblich sich müht, weil ihr die schüchterne Schwäche eignet, nach deren Schein die Herrin so eifrig hascht. In der „Medea“ steht die Kolcherin mit ihrem überlegenen Wissen neben dem blos tapferen Jason ähnlich wie Sappho neben Phaon, zu Kreusa zieht es jenen wie diesen zu Melitta. Mit der Verdrängung Margarethens, der Verführung Berthas und dem Trug Kunigundens spielt im „Ottokar“ die Frauenfrage in Ehe und Eherecht bedeutsam mitherein. Edrita entflieht der aufgezwungenen Heirath, um eine echte Neigungsehe zu schließen, in der verstoßenen Vasthi des „Esther“-Fragments grüßt ein ähnlicher Conflict von ferne. Eine andere Variation der Ehefrage bietet die „Jüdin von Toledo“. Don Caesar im „Bruderzwist“ möchte leichtlich gegen Lucretia ein Unrecht

begehen, wie es sein Vater, der Kaiser, einst an seiner Mutter verschuldete. „Libussa" endlich weist die wünschenswertheste Combination als Ziel dieser Irrfahrten auf, das geistig hervorragende Weib in treuem Bunde mit dem geistig nicht minder bedeutenden, an praktischer Tüchtigkeit überlegenen Manne. So gelangt die in der „Sappho" zuerst kräftig angeschlagene Dissonanz in „Libussa" zur reifsten harmonischen Lösung.

Als realistischer Tragiker offenbart sich Grillparzer da zunächst in der Charakteristik Melittas. Er weiß recht gut, daß die Kunst des Dramatisirens zumeist darin besteht, die Personen aussprechen zu lassen, was sie in Wirklichkeit nur dunkel fühlen, sie dies jedoch so thun zu lassen wie wirkliche Menschen und nicht wie Figuren einer Tragödie. Der knappe, unwillkürliche Naturlaut wirkt auch auf der Bühne oft überzeugender als die kunstvollste Rede, die glänzendste Rhetorik wird an dem naturwahren Aufschrei eines gequälten Herzens zu Schanden. Wo Luise (in „Kabale und Liebe") vor Lady Milford dem Geliebten entsagt, äußert sie ihre Gefühle in schwungvollen Worten, recht aus dem Geiste jener thränenselig empfindsamen Zeit heraus, auch Melitta kann den Theuern nur „mit Haken der Hölle von ihrem blutenden Herzen reißen", aber sie preßt alle ihre Empfindungen in die wenigen Worte, die sie „umkehrend und Sapphos Knie umfassend" hervorstößt:

„Ich bin es, Sappho! Hier die Rose, nimm!
Nimm ihn, mein Leben nimm! — Wo ist Dein Dolch?"

So spricht die Natur, so hat sie immer gesprochen und dem Wesen des Naturkinds zeigt sich blos dies angemessen.

Diese Wesensart Melittas tritt gleich in der ersten Scene, einem technischen Meisterstück, hervor. Mit einem Schlage führt des Rhamnes Freudenruf in die Handlung ein, nichts natürlicher, als daß er im Frohgefühl des Stolzes unwillig wird, weil Melitta die Bedeutung des herrlichen Augenblicks nicht sofort erfaßt, und in beschwingter Rede Sapphos Preis verkündet, wobei der Zuschauer schnell erfährt, wer Sappho sei und daß sie eben als Siegerin von Olympia heimkehre. Zugleich tritt uns Melitta als geistig wenig entwickelt entgegen, sie vermag sich die nahe genug liegende Deutung dessen, was den ruhigen, ernsthaften Hausverwalter so in Erregung setze, nicht zu geben, doch selbst als sie ihn versteht, erwidert sie auf seinen Hinweis: „Seht ihr den Kranz?" „Ich sehe Sappho nur." Darin liegt wieder das unbeschreiblich Liebenswürdige und Anziehende ihres Charakters. Sie erblickt nicht, wie Rhamnes vor allem das Zeichen des Ruhms, sondern nur die nach

langer Abwesenheit Rückkehrende und ihre Freude wäre nicht minder echt, hätte Sappho sich auch keinen Kranz des Siegs vor ganz Griechenland errungen. Rhamnes freut sich dieses Erfolges übrigens auch noch aus dem individuellen Grunde ganz besonders, weil er der erste Lehrer der Gebieterin in jener Kunst war, die sie nun so hoch erhob. Er fühlt sich durch Melittas Nichtbeachtung des großen Ereignisses mitbeleidigt und schickt sie ins Haus zurück. Damit verbindet sich ein anderer tieferer Zug. Er, der Getreueste, erachtet es für unpassend, daß Frauen an der öffentlichen Huldigung für Sappho theilnehmen, des Weibes Platz sei im Hause, nicht auf dem Markt; trifft dies zu, dann überschreitet es die Grenzen des Geschlechtes noch weit mehr, Gegenstand dieser lauten Feier zu sein. Damit klingt sogleich die Frauenfrage leise mahnend an, schon hier ruht der Keim für alle späteren Verwicklungen, soweit sie sich daraus ergeben, daß Sappho über die ihren Mitschwestern zugewiesene Stellung so hoch emporstieg. Und auch das erste erregende Moment tritt hier ein mit Melittens Frage nach der „glänzenden Gestalt“ an der Herrin Seite. So wird unsere Aufmerksamkeit noch ehe er erscheint auf Phaon hingelenkt und zugleich durch diese begeisterte Schilderung der Eindruck erklärlicher, den sein Anblick bei Sappho in Olympia hervorbrachte. Möchte Melitta dann trotz Rhamnes Drängen verweilen, so mag die ihr unbewußt sich bereits ankündigende Neigung für den Jüngling, obschon sie ihn jetzt sicherlich blos anstaunt wie ein schönes Bild, nicht minderen Antheil daran beanspruchen als ihre Zärtlichkeit für die mütterlich um sie besorgte Gebieterin. So viel und noch mehr bergen diese 40 Verse, es ist da wie bei der „Jüdin von Toledo“, wo in der ersten Scene gleichfalls das ganze Stück entrollt wird.

Wie schön entwickelt sich in dem anscheinend handlungsarmen ersten Akt das innere Verhältnis der Hauptpersonen zu einander; zumal für die Erkenntnis von Sapphos Wesen ist er psychologisch unentbehrlich. Sie steht an einem verhängnisschweren Wendepunkt des Lebens. Noch entschwand ihr die Jugend nicht, noch prangt sie in sieghafter Schöne, aber es ist nicht die Schönheit der sich erschließenden Blüthe, nein, jene der vollen Rose, kurz ehe sie beginnt sich zu entblättern. Schauernde Ahnung rauhen Herbsthauches streicht über ihre bange Seele. Sie will nicht verwelken, ohne genossen zu haben, und das ersehnte Glück mied doch ihren Pfad, sie muß es rasch herbeizwingen, ehe es zu spät. Was ihr wurde, war der Ruhm, das eitle, nichtige Surrogat des Glücks, unfähig Freude und Behagen zu gewähren. Das Höchste an äußeren

Ehren erreichte sie nur, um desto schmerzlicher zu empfinden, wie wenig Befriedigung ihr der „unfruchtbare Lorbeer" verschaffe, lange begehrt und endlich in der Erkenntnis empfangen:

„Kalt, frucht- und duftlos drücket er das Haupt
Dem er Ersatz versprach für manches Opfer."

Mit heimlichem Grauen denkt sie der öden Zukunft, allein soll sie weiterwallen, geehrt, bewundert, aber nicht geliebt. Da begegnet ihr Auge dem Blick glühender Begeisterung des schönen Phaon und wie ein Blitzstrahl schlägt es in ihre Seele. Der ists! Das heiße, rasende Verlangen nach Liebesglück, er wird es stillen.

Die holde Täuschung währt nicht allzulange, rasch überschleichen sie Zweifel und Bedenken; sie ist bestrebt, alles Hemmende hinwegzuräumen, aber eben weil sie sich so eifrig müht, fühlt sie im tiefsten Innern, es sei unmöglich und darum seufzt sie voll schmerzlicher Bangigkeit auf:

„Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreise
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt."

Hier tönt uns schon vernehmlich der Warnungsruf entgegen, welcher das Grundmotiv des wenige Wochen später begonnenen, aber erst anderthalb Decennien danach vollendeten Märchenstücks „Der Traum ein Leben" abgab. Sappho freilich darf nicht mit Rustan verglichen werden, in ihr lebt wirkliche Größe, darum folgt ihrer Höhe auch „der tiefe, der donnernde Fall", wo es dem Jäger leicht wird, sich zu verhüllen in seiner Schwäche. Der unbefriedigte Ehrgeiz kann sich bescheiden lernen, das Ungenügen am wohlerworbenen Ruhm zehrt als unheilbare Krankheit am Mark des Lebens. Grenzen des Menschlichen sind hier scharf gezogen: genieße in kleingeistiger Selbstzufriedenheit oder entsage, um höheren Zielen nachzustreben. Wehe jedoch wem auf der einsam traurigen, gefahrvollen Fahrt der Muth entsinkt! Umsonst trachtet er, sein Boot rückzulenken zum lauten Schwarm, ein Fremder steht er unter Fremden, denn nicht gleiches Blut, nur gleicher Sinn verbündet. Eine unübersteigliche Scheidewand bleibt aufgerichtet:

„Wen Götter sich zum Eigenthum erlesen,
Geselle sich zu Erdenbürgern nicht;
Der Menschen und der Überird'schen Loos,
Es mischt sich nimmer in demselben Becher.
Von beiden Welten eine mußt Du wählen,
Hast Du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr."

Dies ist Grillparzers Ansicht über das Verhältnis des Musenzöglings zur Welt: nur wer das Glück des Lebens entschlossen opfert, vermag als Künstler Großes zu schaffen. Aus dem Reich der Ideale führt keine Brücke auf diese Erde zurück. Wer wie Sappho strebt, sich

„Beider Kränze um die Stirn zu flechten,
Das Leben aus der Künste Taumelkelch,
Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens,“

muß an diesem Beginnen, Unvereinbares zu vereinen, zu Grunde gehen. Die Rosen, welche Phaon und Melitta brechen, drücken Sappho ihre Dornen in die Brust.

Ein feiner Zug der Symbolik liegt darin, wenn Sappho vorher zu den Göttern flehte, sie wieder der neben ihr stehenden Melitta gleich werden zu lassen, solche leichte Schattirungen bereiten bei dem Tragiker Österreichs, dessen geniale Technik selbst der ihm sonst abgeneigte Wilhelm Scherer begeistert pries, stets auf das Nahende vor. Weil die Dichterin ahnt, wie peinlich ihre innerliche und äußerliche Überlegenheit dem unbedeutenden, ruhmlosen Jüngling sein müsse, bezeichnet sie ihn sogleich ihren Dienern als Herrn, preist sie den Landleuten seine Gaben in überschwänglicher Weise (daß er „von den Besten stammt“, widerlegt seine eigene Aussage und daß er „kühn sich zu den Besten stellen mag“, bleibt unerwiesene Behauptung), sucht sich in jeder Weise tief unter seinen Werth hinabzudrücken, ihn über sich emporzuheben. Ihre Liebe verblendet sie anfangs so sehr als nach dem zweifellos gewordenen Abfall Phaons ihr Haß.

Darf man deshalb behaupten, Melitta und Phaon würden vom Dichter ins Unrecht gesetzt, er vollstrecke an ihnen gar eine Art von poetischem Justizmord? Sappho schilt den Phaon hart als einen Undankbaren, doch Melitta vollends ist ihr eine „listige Buhlerin, die spinnenähnlich ihren Raub umgarnte“, wodurch diese Äußerung sich mit unzweideutiger Klarheit als lediglich subjective Ansicht der Schwergereizten kennzeichnet. Melittas und Phaons Liebe, wie ihr Streben nach Vereinigung wird stets als ebenso berechtigt wie Sapphos Bemühungen dargestellt: jeder hat an seinem Platze recht, wie die echte Unparteilichkeit des Poeten dies fordert. Der wahre Dramatiker drückt zunächst immer die Meinung seiner Geschöpfe aus, nicht die eigene. Auch des Rhamnes große Rede im Schlußakt bildet da keine Ausnahme, obzwar man wirklich unbillig genug gegen Grillparzer war, ihn mit Schriftstellern zu verwechseln, welche, wie etwa der jüngere Dumas und Sudermann (Graf

Traft in der „Ehre"), eine Figur lediglich als ihr Sprachrohr mißbrauchen. Der Vorwurf wäre hier aber noch unbegründeter, als wenn er etwa gegen Lona Hessel in Ibsens „Stützen der Gesellschaft" oder Lot in G. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" erhoben würde; hätte Grillparzer das Verdict jener Rede über Phaon als gerecht hinstellen wollen, so wäre dieselbe etwa einem der Landleute zugetheilt worden, die, obschon zu Sappho neigend, doch jedenfalls unparteilicher sind als deren ältester Diener und einstiger Lehrer, als der Mann, welcher von Anbeginn Phaons Erscheinen ungern sah und nun gar von seinem Dolch am Leben bedroht war. Jeder Gerichtshof würde die Aussage eines solchen Zeugen nur mit großer Vorsicht benutzen, zumal Rhamnes in jenem Augenblick in höchster Erregung spricht. Während der treue Hausverwalter für das Leben der vergötterten Herrin zittert, erkühnt sich Phaon auszurufen, er verachte die Drohungen Sapphos wie diese selbst; bricht Rhamnes nun entrüstet los, dann verkündet er gewiß nicht den Wahrspruch des Dichters, obwohl seine Donnerworte keineswegs unberechtigt sind, so daß Phaon aus allen Übertreibungen den wahren Kern dennoch herausfühlend sich ihnen beugt. Sollte Phaon in der That als Sapphos Mörder, als der Götter Feind erscheinen, würde dann der Schluß, wo Sappho selbst die Liebenden vereint und der Götter Segen für sie erfleht, nicht durch Phaons unverdientes Glück die Zuschauer als grobe Verletzung ihres sittlichen Gefühls befremden? Sapphos Ende wäre so betrachtet eine unsinnige Don Quixotterie, nicht der heroische Aufschwung einer vornehmen Seele. Derlei Interpretationen des klaren Textes der Dichtung sind durchaus abzuweisen. Im Zorn nannte Sappho den geliebten Flüchtling einen Verräther und beschuldigte ihn des schwärzesten Undanks, während sie ihm als heuchlerische Circe, als gifterfüllte Schlange galt, aber wer hört nicht aus beider maßlosem Toben heraus, wie sie durch die Heftigkeit ihrer Wuthausbrüche nur die Zweifelstimme im eigenen Innern übertönen möchten, die ihnen zuruft, dies entstellte Bild sei nicht das Conterfei des vormals geliebten Wesens. Aus dem Sturm der Leidenschaft schon tauchen im letzten Akt alte Klänge wieder empor, an frühere Zeit mahnend und die Lösung vorbereitend, ob auch die schäumenden Wogen des Gefühls sie rasch wieder hinabschlingen. Phaon gelangt zuerst zu klarer Einsicht in die Tiefen des eigenen Innern, was für ihn freilich minder schmerzlich ist als für Sappho und sobald dies ihrerseits gleichfalls erfolgte, erkennt jedes leicht, worin es gefehlt und zugleich warum es fehlen mußte. Die

Nothwendigkeit des Geschehens leuchtet in diesem Trauerspiel endlich sowohl in den Handelnden als für die Zuschauer auf.

Das Kind Melitta (auch nach unserer Ansicht ist sie um volle zehn Jahre jünger als Sappho zu denken) gilt selbst dem ergrimmten Rhamnes als „Genossin scheints der That mehr als der Schuld", wobei er an bewußten Frevel gegen ethische Gebote denkt. Eine hievon scharf zu sondernde tragische Schuld lud hingegen Sappho, und obschon in minderem Grade auch Phaon auf sich. „Sappho" ist eine Tragödie der Liebe wie „Romeo und Julia", wie „Kabale und Liebe", wie „Des Meeres und der Liebe Wellen" und so viele andere, allein nach einer Richtung darf sie den Vorzug vor den meisten ähnlichen Werken beanspruchen: es sind darin die wichtigsten Variationen dieser Leidenschaft gleichzeitig geschildert, nicht blos die heiße Neigung eines jungen Paares. „Sappho", obzwar in den Formen beabsichtigter Classicität, bleibt doch das Werk eines modern empfindenden Künstlers neuartiger Probleme. Die Kühnheit tragischer Synthesen, welche Johannes Volkelt an Grillparzer so hoch schätzt, offenbart sich schon in der „Sappho". Das Thema der letzten Liebe ist hier mit tragisch-ernstem Mitempfinden gestaltet, wo minder tiefen Poeten die dankbarere Aufgabe, erste Liebe zu schildern, genügt. Sapphos Herz erfährt nach manchen Enttäuschungen früher Jugend noch einmal die Macht des Eros in verheerendem Ausbruch der Leidenschaft, Phaon fühlt für sie nur die Neigung des Probepfeils, der das Herz ritzt und für seinen echten Trieb, die Liebe zu Melittion, empfänglicher macht, Melitta liebt mit jener Ausschließlichkeit, die „sterbend das Ergriffne nur verläßt".



Grillparzer erzählt, er habe als ganz junger Mensch einmal geäußert, er liebe, aber er wisse noch nicht wen; dieser Ausspruch kennzeichnet den Zustand erwachter, scheu sich regender Geschlechtsreife in seiner psychologischen und physiologischen Bedingtheit vortrefflich. Vage, unfaßbare Gefühle forschen nach einem Gegenbild in der Wirklichkeit und klammern sich an die erste ungewohnte, glänzende Erscheinung, sie wird sozusagen die Kleiderpuppe, über welche der Liebebedürftige die schimmernden Gewänder seiner Phantasie hängt. Nicht der Mensch, wie er ist, vielmehr ein erträumtes Ideal jeglicher Vollkommenheit wird da abgöttisch verehrt. Dieser Art erster Neigung entspricht genau Phaons Liebe für Sappho, die der Werdende so manches Jahr in sich ausgebildet, indeß er blos ihre Lieder kannte. Wenn ihm „Sapphos Bild in den lichten Wolken schwamm", dann war dies ein nirgends als in seinem Hirn lebendes Phantom,

das er, wie die Dichterin selbst meint, von seinem eignen Reichthum schmückte. Sobald er zur Besinnung kommt, muß die Entzauberung dem Rausch der Tage von Olympia folgen, weil ihn das Aufblühen seiner Sehnsucht nach Melittion erst darüber belehrt, wie sehr dies Ausgefülltsein von einer Empfindung jene Gefühle überrage, die er Sappho entgegenbrachte. In diesem Sinne rechtfertigt er sich späterhin der Gekränkten gegenüber:

„Wenn ich Dir Liebe schwur, es war nicht Täuschung,
Ich liebte Dich, so wie man Götter wohl
Wie man das Gute liebet und das Schöne."

Und Sappho bringen diese Worte zum innersten Herzen, da setzt die Wandlung ihres Wesens ein, die sie nach manchem Schwanken ihr Selbst wiederfinden läßt. Wo Phaon ihr mit der naiven Gläubigkeit der Jugend huldigte, welche vom Wechsel der Gefühle noch nichts ahnt und ewig zu lieben vermeint, was eben ihr Auge entzückt, da waren in der Lesbierin die bösen Erinnerungen wach, die ihr von der Vergänglichkeit auch dieser Empfindung erzählten. Sie zitterte von Anbeginn um dies Glück, um so stärker, weil ihrem scharfen Sinn nicht entging, daß Phaon ihr statt lodernder Gluth scheue Hochachtung und Verehrung entgegenbringe, in ihr ein Wesen aus einer höheren Welt erblicke, vor dem man kniet, ohne sich ein rechtes Herz zu ihm fassen zu können. Darum betet sie zu Aphrodite, ihren Kummer zu lösen:

„Hilf mir erringen, nach was ich ringe,
Sei mir Gefährtin im lieblichen Streit."

Schlimme Ahnungen quälen sie bereits und sie erfüllen sich nur zu rasch.

Phaon, erst völlig vom Glück geblendet, an die Seite der so lange still verehrten göttlichen Erscheinung emporgehoben zu sein, sehnt sich bald nach Besinnung und Klarheit, „um ganz zu sein, was ich zu sein begehre", denn er wird von ihrer schrankenlosen Zärtlichkeit nicht sowohl beglückt als erdrückt. Die Wirklichkeit gleicht doch nicht allzu sehr dem Phantom. Er strebt ihr mit gleicher Liebe zu vergelten; umsonst, an allen Thoren pochen erst unsicheres, dumpfes Staunen, dann Zweifel, bald Reue an. Nach der Stätte der Jugend zieht es ihn und als ihr Geschöpf müßte er auf Lesbos bleiben, Verwandte, Freunde, Heimath soll er einer Frau opfern, die er bewundert, ohne für sie zu entbrennen, er fühlt mit innerer Pein, wie er um so kälter wurde, je mehr er sich mühte, warm zu scheinen.

So, unzufrieden mit sich selbst, begegnet er der holden Knospe Melitta und in einer von dem feinsten Duft keuscher Herzenseinfalt umflossenen, bezaubernden Scene entdecken die beiden ihr Herz. Halb unbewußt, doch um so unwiderstehlicher zieht es ihn zu dem lieblichen Kinde, vor Sappho dünkt er sich ein Nichts, ihr muß er alles verdanken, die Sklavin aber ihm, sie mit dem unaufgeschlossen dumpfen Sinn taugt zu ihm, nicht die geistesklare, geistesstolze Dichterin. Rhamnes irrt, nicht durch die Gaben der Gebieterin wird Melitta Phaon theuer, nein, durch ihren angeborenen Reiz, ihre jugendfrische, stille Anmuth, die ihr überall Freunde werben. Sappho steht so hoch, daß sie den Jüngling, der nie hoffen kann, sie zu erreichen, dadurch erniedrigt, sie müßten beide unselig werden, denn „nur das Gleiche fügt sich leicht und wohl". Statt der scheuen Bewunderung des Lorbeers, den Sappho sich errungen, einen durch Körperkraft und Geschicklichkeit in Olympia selbsterworbenen Kranz in Melittas Schooß zu legen, das wäre Phaons rechtes Lebenselement. Dem eltern- und heimathlosen Mädchen kann er alles sein, ein Gott mehr als ein Sterblicher, ihr Besitz wird für ihn das höchste Gut.

Auch Sapphos Neigung war nicht echter als die Phaons. Sie liebt in ihm den Repräsentanten der Jugend, die ihr zu entschwinden droht, ein von ihrer Phantasie verschwenderisch ausgeschmücktes Idol, nicht den wirklichen Menschen. Beide haschten nach Schatten, Sappho noch mehr als er, sie wollte den Dienst des Himmels und das Glück der Erde vereinen. Der Versuch mißlang schon ihrer ersten Jugendblüthe, Phaon ist förmlich die letzte Karte, die ihr auszuspielen bleibt, darum bangt ihr so sehr vor seinem Verlust und darum kann sie diesen Schlag nicht überleben. Deshalb wehrt sie sich möglichst lange gegen die Erkenntnis sein Herz nicht zu besitzen und wird durch Melittens unbeabsichtigten Triumph zu so grenzenloser Wuth entflammt, daß sie mit geschwungenem Dolch die Rose von der Sklavin fordert. Dieser Ausbruch entspricht völlig ihrem raschen heftigen Temperament, denn Sapphos gelassene Ruhe in den ersten Akten ist eben nur eine mühsam erworbene, stets von Furcht gequält, in ihre schroffe Rauhheit zurückzuverfallen, und erst die Entsagende klärt sich zu milder Gehaltenheit des Wesens ab. Sie berührt sich da zum Theil mit ihrem Schöpfer, der sich anfänglich Gewalt anthat, um getreu dem Vorbild Goethes zu schaffen, darum trägt der Ausgang des ersten und zweiten Aktes episch-lyrischen Charakter, während später, wo er wieder Grillparzer zu sein wagt, stark bewegte, leidenschafterfüllte Handlung in kräftigen Abschlüssen gipfelt. Sappho,

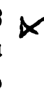
die sich so weit vergaß, dem Leben der Dienerin zu drohen, Melitta dann in Hast nach Chios sendet, den Flüchtigen nachzusetzen befiehlt, sie trennen, das Mädchen gewaltsam als Sklavin zurückhalten möchte, hat durch solch niedriges Verhalten sich selbst befleckt, sie reinigt sich durch den Tod. Doch auch Phaon bedarf der Entsühnung, wie die Sterbende sie ihm spendet, so hart er gereizt war, die schmählichen Beschimpfungen (und nicht um die Liebenden ins Unrecht zu setzen, nur als Gegengewicht wider diese Schmähungen ward des Rhamnes Rede eingeschaltet) sind damit nicht gerechtfertigt, besonders da Liebe zu ihm Sappho leitete. Er ist kleiner, egoistischer als Sappho, so auch wenn er, weit minder als diese gereizt, kein Bedenken hegt, den greisen Hausverwalter, der nur seine Pflicht erfüllt, sehr ernstlich mit dem Tode zu bedrohen. Psychologische Nothwendigkeit bestimmte beider Thun und wenn Phaon zu seinem bescheidenen Glück gelangt, wo Sappho untergeht, dann erfüllt sich damit nur das eherne Weltgesetz, welches leicht befriedigter Beschränktheit sich zumeist günstiger erweist als stolzem, hochaufstrebendem Sinn. In der Größe liegt die Gefahr, mit der Weite des Ausblicks schwindet die Möglichkeit der Befriedigung. In den Schranken stillvergnügter Gewöhnlichkeit haust das Behagen am Leben, jenseits derselben ist nur suchendes Tasten, wogendes Ringen, Kampf und Qual ohne Ende.

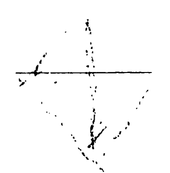
Sappho wagte den Flug zur Höhe, doch als sie hoch über dem kleinlichen Getriebe der Menschen im blauen Äther schwamm, der Sonne zu, da faßte sie Sehnsucht nach der sichern Erde, nach dem seligen Genügen häuslicher Beschränktheit. In bittern Schmerzensstunden muß sie diesen Schwachmuth entgelten, keine Rückkehr gibt es für den, der einmal gewählt, von beiden Welten ausgestoßen, schwankt sie in haltloser Pein, bis sie sich den Muth erobert, durch freigewählten Tod der niedern Erde entsagend ihr Bürgerrecht in jenen höheren Reichen des Ideals zurückzugewinnen. So ist sie eine Todgeweihte von Anbeginn, nur durch den Tod des Geistes könnte ihr das Loos werden, dem sie lange heftig zustrebt, nur durch den schließlich erwählten Tod des Leibes vermag sie sich zu ihrer wahren Heimath wieder emporzuschwingen. „Sappho" faßt die Tasso-Frage aus viel allgemeinern Gesichtspunkten und steigt mehr noch in ihre Tiefen hinab. Wer als Künstler, Forscher, Denker, Staatsmann, Religionsstifter bahnbrechend wirken, wer zu den Führern der Menschheit zählen will, muß auf jenes Glück verzichten können, wie es der Durchschnitt begehrt. Dies ist blos für die starken Körper und schwachen Geister, ein hochstrebender Sinn setzt sich andere Ziele als solches

lauwohliges Behagen. Wer sich jedoch losrang von der Lebensführung der Mehrheit und es dann nicht erträgt, einsam, unverstanden von der wimmelnden Menge seines Weges zu ziehen, wer sich wieder unter den lauten Schwarm mischen will, dessen harrt das Schicksal des Ikarus, des Phaeton. Waren die Schwingen seines Geistes wächsern, so schmelzen sie und er stürzt kläglich zu Boden, wollte er den Sonnenwagen lenken, und ihm mangelte die Kraft, dann entwinden die feuerschnaubenden Rosse sich seiner Führung und jammervoll büßt er sein vorwitziges Beginnen. „Sappho“ weist hin auf die nie auszufüllende Kluft zwischen denen, welche die Freuden des Lebens suchen, und jenen, die Rühmenswerthes zu leisten bestrebt sind. Dieselbe trübe Ansicht vom Dichterberuf wie im „Abschied von Gastein“ (1818) prägt sich in diesem formvollendeten Drama aus und auch für die lesbische Rhapsodin gilt, was der Poet sich mahnend zu Paris in der „Entsagung“ zurief:

„Des Menschen ew'ges Loos es heißt: Entbehren,
Und kein Genuß, als den du dir versagt.
. . . .
Denn der Natur alther nothwend'ge Mächte,
Sie hassen, was sich freie Bahnen zieht,
Als vorenthalten ihrem ew'gen Rechte
Und reißen's lauernd in ihr Machtgebiet.“

Für die Heldin erschweren sich die Bedingungen des Verzichtes noch, weil sie als Weib in anders denkender Umgebung doppelt hart zu ringen hat. Sappho geht unter, aber nicht als Besiegte, aus freiem Entschluß als Überwinderin scheidet sie; so sühnt sie ihre Abirrungen vom kühnen Pfad jener, die auf der Menschheit Höhen wandeln, und dadurch wird der Ausgang der Tragödie ein erhebender.





IV.

Das goldene Vließ I.

(Der Gastfreund. — Die Argonauten.)

Am 28. August 1798 schreibt Schiller an Goethe über die antike Fabelsammlung des Hygin: „Für den tragischen Dichter stecken noch die herrlichsten Stoffe darin, doch ragt besonders die Medea vor, aber in ihrer ganzen Geschichte und als Cyclus müßte man sie brauchen.“ Schiller begriff eben sogleich, daß für modernes Empfinden jene furienhafte frohlockende Kindesmörderin des Euripides unerträglich sei und die schreckliche That nur dann dramatisch wirksam werden könne, wenn wir sie als letztes Glied einer Kette von Frevel und Vergehungen begreifen lernten, so daß sie als nothwendiges Schlußergebnis der Lebensschicksale Medeas sich erweise. Die gleiche Empfindung erfaßte auch Grillparzer, als zwanzig Jahre später, im Frühjahr 1818, zu Baden ein zufälliges Herumblättern in Hedrichs geistesödem, mythologischen Lexikon den Medea-Stoff, der ihn sicherlich schon wiederholt beschäftigt hatte, im glücklichen Augenblick poetischer Schaffenskraft neuerlich vor seinen Geist führte. So wenig er der trilogischen Form geneigt war, hier erschien sie ihm voll berechtigt; damit verband sich sofort ein weit über das Schicksal der kolchischen Königstochter hinausgreifender Gedanke. Nicht Medea ist die Heldin der Trilogie, im Mittelpunkt steht eine Idee, deren bedeutsames Symbol das goldene Vließ ward. Gleich bei der ersten Conception hatte sich dem Seherblick des Dichters der tiefe geistige Hintergrund erschlossen, welcher dies Drama weit empor hebt über die einfache Darstellung eines Menschenlooses zur Verkörperung des Looses der Menschheit, könnte man fast sagen. Man muß sich erinnern, wie Grillparzer im September 1817, kaum daß er seine „Sappho“ vollendet,

bereits den ersten Akt vom „Traum ein Leben“ schrieb und blos äußerliche, zufällige Umstände die Fortsetzung dieser Arbeit verhinderten. Unverkennbar spinnt sich der leitende Gedanke jenes Werkes in der Trilogie weiter fort, nur daß wir hier negativ bewiesen sehen, was dort positiv ausgesprochen wird.

Das Vließ sollte nach Grillparzers Willen „als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerthen, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelten.“ Ihm selbst schien es, wie ihn ja fast jede Arbeit nach der Vollendung unbefriedigt ließ, als sei „die Darstellung dieses geistigen Mittelpunktes nicht gelungen“, nun tritt das Symbol allerdings nicht mit grober Deutlichkeit in den Vordergrund, doch möchte die Ursache nicht in mangelnder Dichterkraft des Schaffenden, vielmehr in seiner Abneigung gegen die Ideendramen als solche liegen, wodurch er verleitet wurde, die ihm vorschwebende Grundidee minder stark zu betonen, um nur ja nicht in die von ihm so oft gerügten Fehler der Gedankendichtung zu verfallen. Als er ein Menschenalter später seine Autobiographie abfaßte, fiel dem Greise selbst die Ähnlichkeit dieser Grundidee mit jener des gerade damals von Richard Wagner voraus angekündigten Nibelungendramas auf, wo das Gold freilich viel bestimmter in seiner kapitalistischen Bedeutung als Schatz hervortritt, während bei Grillparzer das Vließ weniger materiellen als vor allem ideellen Werth repräsentirt; ein „ungerechtes Gut“ soll es sein, dessen heiß erstrebter Besitz jedem zum Unheil ausschlägt. Indeß, wie bei Wagner die lebendigen Gestalten Siegfrieds und Brünnhildens den Zuschauer an das im Hintergrund lauernde Symbol fast vergessen lassen, so weicht es auch bei Grillparzer weit hinter den fesselnden Charaktergemälden Jasons und Medeens zurück. Jedes der beiden hat sein Leitmotiv, doch darf man dies nicht in jenes der Gesammttragödie umdeuten; es sind der Kampf des Barbarenthums mit der Civilisation, Ideen, die in „Libussa“ poetisch minder kraftvoll, philosophisch abgeklärter neuerdings den Kern eines Dramas bilden, und die traurige Wahrheit, wie die in der Jugend begehrten Gaben, wenn man sie im reiferen Alter in Fülle hat, sich unbefriedigend erweisen, welche mit dem ursprünglichen Vorwalten des symbolischen Motivs vom goldenen Vließ um die Herrschaft ringen, theils darin aufgehend und so das Hauptthema stärkend, theils es durch selbstständige Geltung verdunkelnd.

Grillparzer weist auch hier einen Henrik Ibsen verwandten Zug auf, indem ihm die liebevolle Ausgestaltung der Einzelpersönlichkeiten so

am Herzen liegt, daß darüber zeitweilig das Grundthema des Werkes zurücktreten muß. Der nordische Dramatiker hat übrigens in der „Frau vom Meere“ gleichfalls Veranlassung genommen den lockenden Trieb in die Ferne und Weite, den Zug zum Geheimnisvollen, der in den beiden ersten Theilen des „Goldenen Vließes“ von großer Bedeutung ist, als Hebel einer Bühnenhandlung zu benützen. Unser Dichter erklärte wohl ohne Umschweif, ihm sei die Aufgabe den Charakter Medeens in seiner Trilogie organisch durchgeführt zu entfalten am interessantesten gewesen, und nicht viel mindere Sorgfalt wandte er dem Jason zu, auf den er, nach August Sauers Meinung, manche Züge des eigenen Wesens übertrug.

Das Vorspiel „Der Gastfreund“ war nach allen drei Richtungen unbedingt erforderlich. Hier knüpft Schuld und Frevel an, das goldene Vließ erweist seine magisch anziehende verderbliche Macht da am deutlichsten, Medea, das noch unbedenklich sebstsichere, wildtrotzige Königskind, offenbart uns die erste Wandlung ihrer Art, in Phryxus erblicken wir das hellere lichtere Bild des jugendlichen Helden, eine nothwendige Contrastfigur zu dem Jason des letzten Theiles. Aietes büßt durch die „Argonauten“, was er am Gastfreund verschuldet, wie Jason und Medea in Griechenland entgelten müssen, was sie in Kolchis gefehlt; die Verursachung des Geschickes der Handelnden durch ihre eigenen Thaten ist da unleugbar, nicht so bei Phryxus. Ihn hält man für rein von jedem Anhauch unbilliger Absicht, und eben darum soll der jammervolle Tod dieses Schuldlosen sich so fürchterlich rächen. In der Regel wird das Aufweisen der tragischen Schuld bei den einzelnen Personen der Tragödien heute als kleinlich criminalistisch verschmäht, ja geschmäht und, wo es wirklich in der Weise trocken juridischer Abwägung geschieht, nicht mit Unrecht, doch gerade in diesem Fall sind vielmehr jene die Criminalisten, welche Phryxus' unbegreiflich hartes Loos so stark betonen.

An das Vließ knüpft Schuld und Vergeltung stets an, aus Begier nach dem goldenen Fell erschlägt Aietes den Fremden, es wäre nun ziemlich widersinnig, wenn Phryxus friedlich durch ein Geschenk des Gottes Peronto das Widdervließ erlangt hätte, die symbolische Bedeutung des goldenen Schmucks als Zeichen des ungerechten Gutes würde dadurch vernichtet. Und in der That nicht als freie Gabe empfing es der Hellene. Als gehetzter Flüchtling im delphischen Tempel, vor dessen Thoren der Mord auf ihn lauert, erblickt Phryxus das Bildnis des unbekannten Himmlischen, im Traum wird der Wunsch, daß derselbe sich

hilfreich seiner annehmen möge, zum Vater des Gedankens, kühn und eigenmächtig dies Nachtgesicht deutend, reißt der Erwachende auf eigene Gefahr das Vließ an sich. Wollte der Gott es ihm reichen, dann hätte der Morgen das Widderfell losgelöst in den Händen des Schlummernden finden müssen; ein unzweideutiges, klares Zeichen erblickte Phryxus in der Traumbegebenheit selbst nicht, er verübte tollkühnen Tempelraub, „deutete des Gottes Rath" und die Einsamkeit nützend nahm er, was sich „räthselhaft" ihm bot. Erst das Gelingen des verwegenen Streichs weckt seine sichere Zuversicht und eben diese stürzt ihn dann ins Verderben. Weil er von nun ab „blind dem Schicksal" traut „statt mir selber", als auserkorener Götterliebling eines besonderen Schutzes zu genießen wähnt, fällt er in das unschwer zu meidende Verräthernetz. Es ist das gerade Gegentheil der Schicksalstragödie: kein voraus bestimmtes Loos, vielmehr sein Wahnglaube eines über ihm waltenden Schicksals wird Ursache seines Unterganges. Phryxus betritt den Strand von Kolchis nicht als schutzflehender Unseliger, dem, da er blos Ruhe und Sicherheit begehrt, nur Unmenschlichkeit das Asyl weigern dürfte. Wie einer der Conquistadores, welche die neue Welt aufschlossen, erscheint er, nur freilich trifft er in Aietes keinen schwächlichen Montezuma. Auf kühner Wagefahrt sucht der Jüngling Macht und Thron, als Fordernder naht er, augenblicklich bereit gewaltsam zu ertrotzen, wonach es ihn gelüstet, eine Eroberernatur, selbstvertrauend bis zum Übermuth, doch eben darum unbedacht bis zur Selbstvernichtung.

Aietes erwächst geradezu die Pflicht das Wohl der Heimath, seiner Unterthanen gegen den Dreisten zu wahren, der sich in Kolchis so nachdrücklich auf sein unverfälschtes Hellenenthum beruft; dies prahlerische Betonen uradeliger Abkunft, der ungemessene Ahnenstolz des Landfremden muß die Kolcher erbittern. Der König ist allerdings kein lediglich in skythisches Costume gesteckter, aufklärungs- und humanitätssüchtiger Fürst des 18. Jahrhunderts, kein Thoas, allein eben so wenig Bösewicht aus Princip; Aietes erscheint, wie er sein soll, als wilder Häuptling eines Barbarenstammes, aber doch als der Herrscher des Landes, berufen zum Schirm der väterlichen Erbe wider die Eindringlinge. Nicht daß er den Fremden den Tod bereiten möchte, begründet seine Schuld, einzig wie er dabei vorgeht, setzt ihn ins Unrecht, erst die tückische Hinterlist wider argloses Vertrauen gestaltet sein Thun auch nach den Anschauungen jener Urzeiten zum Frevel, obzwar selbst da ihn noch die schwache Schutzwehr decken könnte, ein kluger Regent schone billig Blut und Leben der Seinen.

Läßt er die Fremden durch Schlaftränke betäuben und dann niedermetzeln, so könnte er als richtiger Barbarenfürst nach der Sitte der Heimath vor seinem Volke noch immer makellos dastehen, wenn gleich nicht vor dem eigenen Gewissen, dessen Regungen sich dadurch bekunden, daß er von Medea verstanden werden möchte, ohne seine Absicht mit klaren Worten auszusprechen. Mit doppelsinnigen Reden verlockte er Phryxus, doch dieser ist Kind der Zeit genug, um zu begreifen, wie der Mann, der ihm nicht „Gastrecht gelobt", sich trotzdem von jedem Vorwurf frei fühlen darf. Darum reicht er, als jegliches Mittel versagt, das Vließ dem Wirth, der es begehrt, und seiner tollen Gier nach dem schimmernden Goldfell gehorchend, tappt Aietes blind und derb in die eigentlich ziemlich plumpe Falle hinein. Wer das Gut des Fremden nahm, gewährte damit Gastrecht, dieser geheiligte Brauch galt auch in Kolchis und darauf beruft sich Phryxus, wenn er nun der Götter Donnerfluch, der über dem rollt, der die Treue bricht, auf des Feindes Haupt herabbeschwört. Voll Wuth so überlistet zu sein, trachtet Aietes umsonst dem Hellenen das verderbliche Geschenk zurückzustellen, und in der zornigen Angst vor den Folgen der That begeht er aufwallend eben den Frevel, vor dem er zagt, und trifft den Gastfreund am Altar der um Beistand angerufenen Gottheit. Und sofort, mit der Abwendung Medeens vom Vater, beginnt sich der Fluch des Sterbenden zu erfüllen. Das Bühnenbild beim Tod des Fremden zählt zu den stärksten dramatischen Wirkungen: im Donnerrollen redet der zürnende Himmel, indeß Phryxus mit machtvoller Anklage sein Leben aushaucht, der Mörder ob der eigenen That erstarrt noch dem Todten das Wundervließ wieder aufdringen möchte und Medea jammernd drohendes Unheil kündet.

So endet der „Gastfreund" mit schweren Verwicklungen, die nachwirken müssen im Geschick der Fortlebenden, ein junges Heldendasein wurde fern von der Heimath zertreten und das vergossene Blut schreit um Rache. Jedoch wenn „die Argonauten" die Vergeltung bringen, dürfen wir uns nicht darüber täuschen, daß sie erfolgt, nicht weil Phryxus seinem Mörder geflucht, nein, weil die That als frevelhaft im Bewußtsein der Menschen galt, wodurch dem Rächer höherer Muth, dem Verbrecher Mißtrauen in die eigene Kraft eingeflößt wurde. Kein waltendes Schicksal als Vollstrecker von Phryxus' letztem Willen, nur die natürliche Folge der Ereignisse trifft Aietes bis ins Innerste, in ganz gleicher Weise ist es nicht der Fluch des Kolcherfürsten, lediglich die innere Unhaltbarkeit ihres Verhältnisses zu Jason, was späterhin Medea zum

Unheil ausschlägt. Jeder Versuch das „Goldene Vließ“ als Schicksalstragödie zu deuten, ist noch weit weniger berechtigt als bei der „Ahnfrau“. Auch das Widderfell selbst besitzt keine Gewalt als jene im Glauben derer, die es begehren; wir sehen vielmehr einen der Hüter dieses Schatzes nach dem andern dem Feind erliegen, ohne daß sein Besitz ihm irgendwie frommte. Die Schlange, welche in der Höhle beim Vließe wacht und durch Medeens Trank unschädlich gemacht wird, wie die Zauberkünste der Königstochter sind für die logische Durchführung der Handlung fast bedeutungslos und einzig dazu eingewoben, um das Widerspiel heiterer, befreiender Culturhöhe und dumpfer Gebundenheit in wirrem Wust und Zauberspuck, den Gegensatz hellenischen und barbarischen Wesens kräftiger herauszuheben. Sogar darin eine Schicksalsfügung zu erblicken, daß Phryxus den Weg nach Kolchis findet und dort Perontos Bildsäule wieder begegnet, geht sicherlich zu weit. Auf dem Standbild zu Delphi war „der Name Kolchis golden eingegraben“ und wenn auch bis dahin kein Grieche das Land betreten, von Volk zu Volk pflanzte sich ja dunkle, verworrene Kunde fort, wie auf gleiche Weise die Kunde vom Tode des Phryxus und aller seiner Gefährten nach Hellas dringt, und auch Jason nach langer Irrfahrt doch in das sagenumwobene Wunderland und wieder zurück in die Heimath gelangt. So wüst und toll die Vorstellungen eines jeden der beiden Völker vom andern sind, ihr Vorhandensein beweist eine ob auch noch so unsichere Kenntnis von der Existenz des weitentlegenen Landes der Fremden. Das Vließ übt freilich eine dämonische Macht aus, aber nicht ihm wohnt sie inne, in denen haust der Dämon, welche so eifrig nach seinem Besitz gieren. Das an sich Nichtige und Bedeutungslose erhält einen ungeheueren Werth für jenen, der darin sein Glück zu erwerben vermeint. Nicht was die Dinge wirklich sind entscheidet über ihre Schätzung, sondern die Bedeutung, welche die Menschen ihnen obgleich irrig zuschreiben. Es ist bittertragische, leise Ironie, wenn das so heißumstrittene Vließ in Wahrheit der ihm zugeschriebenen Wunderkraft völlig baar ist.

Einige Jahre nach Phryxus Tode nahen Griechen, den König zur Rechenschaft zu ziehen, allein vom ersten Augenblick an beginnt hier das Werk der Täuschung von neuem. Nur als Vorwand dient für Pelias der Auftrag zur Rachefahrt, um den unbequemen Neffen zu entfernen, womöglich zu verderben, nur als Vorwand braucht Jason die Frage nach dem Schicksal des Todten, um sich des glückverheißenden Vließes zu bemächtigen. Phryxus, Aietes, Jason, schließlich noch König Kreon büßen

alle das Streben durch den Besitz der vermeinten Wundergabe das Glück an sich zu fesseln mit höhnisch niederschmetternder Trübsal; Medea gilt das Bließ nichts und doch ist auch ihr Geschick auf das Innigste mit dem verderbenbringenden Gut verknüpft. Das tragische Weltgesetz ist auch das Gesetz der Tragödie. Schon die Nähe großer Begebenheiten verstrickt jeden, mag er noch so unwillig streben von ihnen unberührt seines Pfades zu ziehen, mit in ihr Netz und wo er neutral zu bleiben sucht, statt mit muthigem Entschluß thatkräftig einzugreifen, wird ihm gerade dies zum Verhängnis. Eigenartig, ungewöhnlich zeigt sich schon die jugendliche Medea, jagdfroh, männlichen Muthes, früh in dunkle Künste eingeweiht, launisch, nichts liebend als ihre eigene Freiheit. Die Neigung zum Manne scheint ihr niedrig und verächtlich, weicht sie an Kraft und Kühnheit doch keinem und weiß sich allen überlegen an geheimnisvoller Kunde. Sie ruht trotzig auf sich selbst und bedarf, selbstgenug, keiner Ergänzung. Echte Liebe jedoch ist zuerst ein Gefühl des Sichselbstnichtgenügens, das sehnsüchtig die Vervollständigung des eigenen Wesens durch ein zweites fordert; wer als in sich abgeschlossenes Ganzes sich stark weiß, verschmäht es, Fremdem die Herrschaft einzuräumen und so, als Verlust des stolzen Eigenwillens, empfindet Medea später die Liebe. Noch aber fühlt die spröde, halbkindliche Jungfrau sich voll befriedigt in ihrer Lage:

„Ich bin Aietes' königliches Kind
Und was ich thu', ist recht, weil ich's gethan."

In Griechenland wird dann den Landesgenossen ihres Gatten was sie auch thut als Unrecht gelten, weil sie's gethan, doch schon im „Gastfreund" lernt sie zum eigenen Schaden, zum ersten Mal ihre Natur verleugnend, dem Willen des strengen Vaters sich beugen, widerwillig den Betäubungstrank mischen, Phryxus' Schwert begehren. Im letzten Moment flüchtet sie, als ihre Mahnungen an den König vergeblich blieben, freilich zurück zum angeborenen Trotz, entreißt einem Kolcher das Schwert, um dem Verrathenen die hilfreiche Waffe zu reichen. Vergebens, Phryxus' Tod bleibt besiegelt und in einer entsetzensvollen Vision der Erinnyen ahnt sie kommendes Unheil für den Vater und für sich, die zu spät ihrer Mitschuld entsagte. Medea das Kind wird im „Gastfreund" zum Weib, der frohgemuthen ersten Jugend folgen die traurig durchseufzten Jahre im düstern Thurm an der Küste, in ihr sonnenhelles Leben ist der erste finstere Schatten gefallen und nie wieder tagt es völlig.

Was Medea bisher den Stolz der Auszeichnung gab, wird ihr nun zur Empfindung einer Brandmarkung; Aietes' Kind zu sein dünkt ihr von da ab Scham und Schuld. Der König weckt als habgieriger Ränkestifter von Anfang her wenig Sympathie, gleichwohl sollte nicht übersehen werden, daß er sich, nach den Sitten seiner Zeit beurtheilt, nicht so durchaus im Unrecht befindet als uns vorkommen mag. Er ist kein grandioser Bösewicht, bei ihm heißt es einfach: „Gelegenheit macht Diebe." Seine Intelligenz ist nur mäßig entwickelt (Medea scheint in jeder Richtung der Mutter nachgeartet), sein Arsenal von Tücke erschöpft sich in den beiden Hilfsmitteln von Gifttränken und plumpen Versuchen den Feind zum Ablegen der Waffen zu bestimmen; er verfügt lediglich über eine gewisse Bauernschlauheit, die in ihrer Zutäppigkeit den Eindruck des Verabscheuungswerthen unwillkürlich mildert. Einige Linien anders gezogen und aus dem Tragischen ins Komische hinübergespielt verwandelt sich Aietes in den Grafen im Rheingau, eine Ähnlichkeit, die dadurch noch auffälliger wird, daß Edrita mit Leon dem zürnenden Vater entflieht wie Medea mit Jason; „Weh dem, der lügt!" das lehrt auch des Aietes Schicksal. Weil Aietes der geistig dumpfe Barbar ist, kann Phryxus' List so leicht glücken, aber weil der König als halber Wilder denkt, stößt er den Fremden dennoch nieder, so an seiner überlegenen Schlauheit Rache nehmend. Des Sterbenden Fluch lähmt den Muth des Kolcherfürsten, der als Frevler wider das von Peronto geschützte Gastrecht erzittert; moralische Bedenken liegen seiner naiven Niedertracht durchaus fern, nur Furcht vor der Götter Strafe bewegt ihn und raubt ihm die rechte Zuversicht, wie sie den jungen Absyrtus kraftvoll beseelt.

Absyrtus ist die hellste, sympathischste Gestalt der Trilogie, das Gegenbild des Vaters, an ihm wird sichtbar, wie dieser hätte sein sollen. Weder die „Ahnfrau" noch „Sappho" kennen einen solchen lichten freudigen Helden, als wahre Erquickung aus dem düstern Nachtgemälde hervorstrahlend, am engsten verwandt in den späteren Dramen wäre ihm der jugendlich unbekümmerte Erzherzog Leopold im „Bruderzwist", zum Theil auch Seyfried von Merenberg und der muntere Leon. Der melancholische weltscheue Dichter vermag nichtsdestoweniger sich entfaltende, frische, treuherzige Männlichkeit liebevoll zu schildern und man empfindet, wie an diesen Figuren sein Verlangen hängt, wie er sie abbildet mit dem stillen Bedauern, ihnen so wenig zu gleichen. An Jung-Siegfried mahnt Absyrtus in seiner halb knabenhaften, ritterlichen Jugend, aber mehr noch an Giselher. Dasselbe edle Motiv des Festhaltens an der Familientreue

bringt beiden den Untergang, mitverflochten in eine unlösliche tragische Collision opfern sie ihr Leben ihrer Ehre. Die Worte, mit denen Absyrtus auftritt: „Mein Schwert macht klare Bahn“ bezeichnen sein tüchtiges Wesen, das sich nach Hemmnissen sehnt, um sie durch Kraft und Muth zu überwinden. Was sein Vater gethan, hält er unbesehen für Recht. Die Kolcher billigten Aietes' That als in ihrem Interesse geschehen, sie fühlen sich mit ihm solidarisch; wie sollte der Sohn des Herrschers gleiches Thun nicht für das Selbstverständliche erachten? In seinem Innern ist kein Conflict, denn eine Art Widerspiel des Hamlet kommt er, wie dieser, vor lauter Grübeln nicht zum Handeln, vor heller Thatenlust nicht zum Grübeln. Seiner unreflectirten, ehrlichen Natur liegt auch die Rücksicht fern, sich als künftiger Fürst das Vließ zu bewahren: daß ihn nicht niedrige Eigensucht antrieb, erweist sein Ende. Soll sein Leben der Preis werden für die ungesühnte Beschimpfung der Heimath, ist er gezwungen, das Dasein oder die Ehre seines Volkes zu opfern, dann schwankt er so wenig als bei dem Entschluß, die ungerechte Sache des Vaters und der Kolcher wider die Fremden zu verfechten. „Ruhmvoller Tod für ruhmentblößtes Leben,“ auch Absyrtus lockt dieser Tausch, er stürzt sich ins Meer. So erhebt sich seine Gesinnung hoch über jene der andern, sie alle gehorchen ihren Trieben, streben ihr Glückverlangen zu befriedigen, Absyrtus folgt unverwandt einem Leitstern: unbedingte Anhänglichkeit an sein Geschlecht und Volk.

Hierin beruht der tiefste Gegensatz zwischen den einander so zugethanen Geschwistern und zugleich die Erkenntnis der wahren Schuld Medeens. Wie Absyrtus das Opfer der Treue gegen Volk und Familie wird, so Medea das Opfer der Untreue an beiden. Aus der unbedeutenden Sagenfigur schuf der Dichter durch diesen gewollten Contrast ein hochwichtiges Glied im Organismus der Tragödie. Eine schwächliche Milderung der antiken Tradition liegt hier keineswegs vor. Des Absyrtus Tod ist echtgriechisch als ein „kronenwerthes Loos“, wie es Sappho für sich von den Göttern erfleht, zu betrachten. Die ganze Trilogie durchzieht ja diese Anschauuug, wonach der Tod weitaus demüthigendem Fortleben vorzuziehen sei, darum dürfen außer Absyrtus noch die Minderschuldigen Phryxus und Kreusa sterben, während ödes Hinschleppen eines im Innersten zerstörten Daseins dem Aietes wie Jason und Medea als Strafe bestimmt ist.

Durch den Mund des Absyrtus, des liebevollsten Bruders, der bis zuletzt die Schwester vertheidigte und entschuldigte, des von Freveln

unberührten Jünglings erfolgt die Verurtheilung Medeens für ihren Verrath des Vließes („Geh hin in Unheil denn und in Verderben") und darum ist sie weit schwerwiegender als Aietes'. Fluch. Mit ungleich tieferem Schmerz als der seiner Tochter längst entfrembete König reißt Absyrtus sie aus seinem Herzen; er spricht da nicht als Thronerbe des Landes, dem durch die Schuld der Schwester sein Palladium entwendet wurde, aus ihm redet mit eherner Zunge der Familien- und Volksgedanke, dessen edelste Verkörperung er bleibt. Vergebens trachtet Medea, nachdem sie ihrem Volke um des Geliebten willen untreu geworden, nach seinem Wunsche auch die angeborene Art abzuschütteln, unter Griechen, so schwer ihr dies fällt, zur Griechin zu werden, heimlich mögen bei diesen fruchtlosen Bemühungen die verdammenden Worte des todten Bruders sie stacheln und peinigen.

Kolcher und Hellenen hegen gegenseitig die abenteuerlichsten Vorstellungen von einander und verachten sich aus tiefster Seele. Während die Argonauten, Milo voran, unheimliches Erstaunen, ja Grauen vor dem nun betretenen räthselhaften Boden äußern, denkt Absyrtus wieder, die Fremdlinge bewohnten ein dunkles Land

„Wo keine Wälder sind und keine Berge,
Wo kein Mond strahlt, keine Sonne leuchtet."

Jason schildert Kolchis mit seinen Nebeln dem König Kreon so:

„Der Tag ist Nacht dort und die Nacht Entsetzen,
Die Menschen aber finstrer als die Nacht",

indeß seine Gattin sich heimsehnt „an des Phasis Blumenstrand" und seufzt:

„O Kolchis! o Du meiner Väter Land!
Sie nennen dunkel Dich, mir scheinst Du hell!"

Ein Verlangen nach wohlwollenderen Sitten, nach lichterer Menschlichkeit, als sie in der Heimath findet, wird man bei Medea schwerlich vorauszusetzen berechtigt sein, im Gegentheil, sie ist durchaus die eigenwillig stolze Fürstentochter, ohne Ahnung davon, daß es neben ihr andere Menschen mit Rechten an das Dasein geben könnte. Der Mord an Phryxus rüttelt sie auf, doch verstößt diese That mindestens eben so sehr gegen die Überlieferungen der eigenen Heimath als gegen die ihr völlig unbekannten Bräuche Griechenlands. Verhaßt wurde ihr dadurch der Vater und vor dem Blutbefleckten verbirgt sie sich in dem wüsten Thurm am öden Gestade. Aus dem übermüthigen Kinde ward ein mit der Welt zerfallenes, sich trotzig gegen sie abschließendes Geschöpf, das in dunkler Zauberkunde vergeblich Trost und Vergessen sucht. Jetzt

fühlt Medea sich schwach und blickt trostlos in die Zukunft, darum bedürfte sie nun des Zweiten und soweit kann man behaupten, daß in ihr nun heimlich vor sich selbst verborgen ein Verlangen nach Liebe glüht. Auch als Aietes hilfefordernd naht, regt sich zuerst das Begehren Freiheit von der eigenen Gewissensangst zu gewinnen, er soll das Vließ „Versöhnung bietend" herausgeben, doch damit Kolchis nicht untergehe, entschließt sie sich die Götter zu befragen „und nicken sie zu, so steh' ich Dir bei"; sie will nur als Werkzeug der Unterirdischen handeln und nach vollbrachter That in ihre Behausung am Meergestade einsam zurückkehren.

Mit bangem Herzen schreitet Medea zur Beschwörung der „düstern Geister der schaurigen Nacht". Da tritt ihr Jason in den Weg. Tiefsymbolisch gestaltet sich diese erste Begegnung. Sein Schwert verwundet die Zauberin, sein beredter Mund huldigt der fremdartigen Schönheit. So wird es bleiben, stets wird er die Vertraute geheimer Künste in ihr scheuen, nichts lieben als ihre widerspenstige Schönheit; sobald ihr Widerstand gebrochen ist und ihr Reiz in kummerschwerem Leid abnimmt, gewinnt bei Jason der ursprüngliche Haß die Oberhand. Tiefer erfaßt: er liebte nur ihre Außenseite, ihr Seelenleben blieb ihm unverständlich. Sie muß das selbst aussprechen: „Wär' dir mein Busen nicht auch jetzt verschlossen, wie er dir's immer war." Wo er in ihre Innenwelt eingreift, erfolgt dies rauh, grausam, verwundend, was er von ihren Gefühlen überhaupt versteht, berührt ihn feindselig. Abscheu und Neigung ringen in diesem seltsamsten aller Liebespaare beständig miteinander. Die Art der ersten Begegnung trägt dazu bei, diese verwegene Mischung von hassender Liebe und liebendem Haß in ihrem Entstehen gleich zu begründen, die gewaltige Wirkung des beiderseitigen Anblicks zu erklären.

Medeens Mahnung daran: „Das erste Mal als du mich sahst, sahst mich in meinem Dienst" ist unnöthig, seinem Sinn ist jener erste Eindruck, der einer geheimnisvollen Künste übenden, tückischen, nächtigen Zauberin nie entschwunden, und dies allein würde hinreichen, ihn später der Gattin zu entfremden. Auch Zanga im „Traum ein Leben" betont ja sehr entschieden die bekannte psychologische Thatsache, daß die Nachwirkungen solcher anfänglicher Beeinflussungen des Urtheils in der Regel nicht mehr austilgbar seien. Ein in Jugendblüthe prangender schöner Held, durchaus verschieden von ihrer Umgebung, tritt Jason im eindrucksvollsten Moment vor das erschreckte Mädchen, erst zornsprühend und

hart, dann schmeichelnd und Liebe flehend. Medea erliegt vor allem der Überraschung, dem Ungeahnten, Blitzartigen des Vorganges, wider Willen empfindet sie erst ihre Ohnmacht, dann furchtsame Ehrfurcht; noch ist es nicht Liebe, jedoch aus dem wirren Tumult dunkler stürmischer Empfindungen taucht ein verwandeltes Wesen empor. Voll Bestürzung hört sie stumm seine bewundernden Worte, und doch umweht sie sein Athem wie laue, milde Frühlingsluft nach kalten, frostigen Wintertagen und tausend Keime brechen in ihrem Herzen auf. Als sein Leben in Gefahr kommt, möchte sie ihn schützen, wie er ihrer geschont. Willenlos duldet sie seinen Kuß und in dem kurzen Aufschrei: „Götter!" preßt sie die ihr selbst kaum halbverständlichen, widerstreitenden Gefühle zusammen.

Noch empört sich ihre herbe Jungfräulichkeit dagegen, daß ein Mann sie, die Unbezwingliche, überwunden; Heimbar „der stille Gott" möge es gewesen sein, das scheint ihr beruhigend, denn im Tod öffnet sich ein rettender Ausweg für das fluthende Gewoge erregter Sinne. Bedeutsam naht ihr hier die verstoßene Peritta; zunächst fühlt Medea mit der ihr nicht länger unbegreiflichen Gespielin, dann aber weckt eben die Vorstellung, jetzt auf die gleiche Stufe mit dieser herabsinken zu sollen, fremdem Willen zu eigen, den widerstrebenden Stolz der Königstochter und als sie nicht zweifeln darf, der Verwegene sei ein Sterblicher gewesen, ein Grieche, da bäumt sich der Ingrimm über sich selbst in ihr so hoch auf, daß sie blos noch an Strafe für den erniedrigenden Frevel dieses Kusses denken will. Mit wilder Entschlossenheit trachtet sie die Stimme zu übertäuben, die heimlich in ihrem Innern für den kühnen Jüngling spricht. Im Kampf von Haß und Liebe läßt Medea sich verleiten, selbst den Gifttrank zu bereiten und ihn dem Führer der Hellenen darzureichen, sie hält sich überzeugt, das rascheste Verderben der Fremden zu ersehnen. Als sie dann in dem Feinde den nächtlichen Besuch erkennt, ringt sich unwillkürlich der Warnungsruf: „Du trinkst Verderben" von ihren Lippen, allein vor dem werbenden Manne, dem Griechen, flieht sie ins Zelt. Zu ihrer eigenen Überraschung hat sie nun erfahren, wie sehr sie ihn schon liebt, aber sie ist entschlossen der Neigung, die sie nicht gerufen, zu wehren. Offen bekennt sie beides dem Vater. Kolchis' Königskind haßt ihr eigen Herz, weil dies sie verleiten möchte, dem Fremden anzugehören. Liebe scheint ihr ein „schöner Name für eine fluchenswerthe Sache", ihre Unheilsahnung scheucht sie von Jason wie vom Vließ zurück. Wider ihren Willen sendet sie Aietes zur Wunderhöhle, ihm wie ihr zum Unglück. Die Umwandlung des Mädchens tritt

sehr charakteristisch auch in ihrem Verhalten wider den Vater zu Tage, sonst schroff und abweisend beugt sich die Eigenwillige seinem Willen, die störrische Einsiedlerin erbietet sich sein Alter fernerhin sorglich zu pflegen, die streng Verschlossene wirft sich laut schluchzend in seine Arme. Als Jason den Zug der Kolcher überfällt, waffnet sich Medea selbst gegen ihn, freilich versagt ihr die Kraft, sobald er unbewehrt vor ihr steht: „Tödte mich, wenn Du kannst", doch wenn er nun die süße Beute schon sein glaubt, frohlockt er zu früh. Noch hält ihr Kopf das Herz in Botmäßigkeit, nicht als Gefangene dem Überwinder will sie sich hingeben, erst die Freie weicht seiner lockend in ihr Ohr tönenden Überredung, da er bereits mit schmerzlich bewegten Worten Abschied nimmt. Ein letzter Versuch, Medeens Vater und den Geliebten auszusöhnen, mit beiden vereint in Kolchis zu bleiben, mißglückt, und nun erst ringt sie sich den schweigenden Entschluß ab, der sie von Volk und Heimath für immer scheidet.

Aietes' Fluch geht in Erfüllung, nicht weil der König ihn aussprach, lediglich weil die gleiche Vorhersagung diesem Bunde, der die Zeichen des Unhaltbaren deutlich aufgeprägt trägt, von jedem Unbefangenen gemacht werden könnte. Echt dramatisch geschieht dies sofort, ohne jeden vermittelnden Übergang. Kaum hat Jason ihr den Schleier abgerissen, in den die für Medea geheiligten Abzeichen der kolchischen Götter verwebt sind, fordert er das Schwerste von ihr: den Weg zum Vließ soll sie den Hellenen weisen, also ihr Land, ihr Königsgeschlecht an den Feind verrathen, das Pfand des Sieges mit Hilfe jener Mittel, die ihr zum Schutze dieses Palladiums von Kolchis anvertraut wurden, den Fremden überliefern. Da wird es klar, daß ihm die Liebe zu ihr nur ein Zwischenspiel auf dem Pfad zum Ruhm ist, während der Ehrgeiz sich als Hauptleidenschaft seines Lebens bewährt. Und fügt sich Medea jetzt, nachdem sie ihn, der ihren Bitten taub bleibt, durchschaute, dennoch seinem Verlangen, dann lädt sie die schwerste Schuld für einen Mann auf sich, von dem sie selbst bereits weiß, wie unwerth er eines solchen Opfers sei. Ihre Mithilfe allein ermöglicht die That, daß sie ihre Unterstützung dazu schließlich dennoch leiht, ist ein unsühnbares Verbrechen an ihrer Heimath.

Die Verzweiflung im Herzen und doch unfähig dem Manne, der sie, so oft sie ihn sieht, durch die Macht seiner Persönlichkeit unter seinen Willen beugt, sein heißestes Begehren unerfüllt zu lassen, führt sie Jason zur Höhle, aber die Bitterkeit darüber, daß er seine Gewalt über sie derart mißbraucht, tobt sich in Ausbrüchen barbarischer Wildheit aus,

wodurch Medea das Herz des Geliebten in demselben Augenblicke verliert, in dem sie für ihn die schwersten Bürden auf sich nimmt. So wird sie Jasons Weib, ihm angetraut „bei Schlangenzischen unterm Todesthor“; er sieht ihre dämonische Wuth, und ihre Zauberkünste, sie erblickt den herzlosen Egoisten unter der schimmernden Heroenrüstung. Ihm schaudert seither vor ihr, wie ihr vor ihm. Das Unauslöschliche dieser Erinnerung künden seine Worte zu Kreon:

„So oft ich ihr seitdem ins Auge blicke,
Schaut mir die Schlange blinkend draus entgegen.“

und unumwundener noch spricht er zu Kreusa:

„Hättst Du sie dort gesehn im Drachenhorst,
Wie sie sich mit dem Wurm zur Wette bäumte,
Voll Gift der Zunge Doppelpfeile schoß
Und Haß und Tod aus Flammenaugen blickte:
Dein Busen wär' gestählt gen ihre Thränen“.

Erwiese sich das jetzt noch möglich, er ließe das Zauberweib, vor dem ihm graut, am liebsten zurück in dem Barbarenland und auch sie begehrt nicht mehr nach seiner Umarmung.

Entschlossener persönlicher Muth, ja tollkühne Verwegenheit, zugleich Sorge für die Genossen seiner Abenteuererfahrt sind Jasons Vorzüge wie die des Phryxus; er zählt mit zum Geschlecht der kecken Conquistadores, doch stärker als bei seinem eben deshalb unglücklicheren Vorgänger sind neben diesen sozusagen berufsmäßigen Eigenschaften auch die schlimmeren ausgeprägt, die nicht minder zum Handwerk gehören: brennender Ehrgeiz und grenzenlose Selbstsucht.

„Nur Er ist da, Er in der weiten Welt
Und alles Andre nichts als Stoff zu Thaten.“

Diese Bewandtnis hat es auch mit seinem vorgeschützten Rächeramt für Phryxus, das ist nichts weiter als ein guter Deckmantel, um für sich selbst Ruhm, Ehre, Macht, zunächst das Vließ als Symbol alles Erwünschten zu gewinnen. Bei Jason finden wir keine Spur von individuell-menschlichem Antheil für Phryxus' Geschick. Die Argonauten vollends sprechen sich mit verzweifelter Offenherzigkeit dahin aus, daß sie unbekümmert um jedes höhere Motiv „dem Muth, dem Glücke Jasons folgten.“ Das ist kein National-Rachezug der Griechen gegen Barbaren, die einen Stammesgenossen erschlugen, da thaten sich landfahrende Abenteuerer in der Absicht zusammen, durch Schwertesgewalt reiche Beute zu erringen. Es scheint gar nicht ausgeschlossen, daß diese Schaar, falls sie wider Vermuthen Phryxus

etwa als Schwiegersohn des Aietes angetroffen, nun rasch gefaßt diesen als Tempelräuber angeschuldigt und von ihm die Rückgabe des unerlaubten Besitzes als Vertreter des Gottes zu Delphi, dem es zu seinem Recht zu helfen gelte, gefordert hätte.

Der Contrast zwischen Griechen und Barbaren ist gleichwohl der Grundton, auf welchen die Trilogie gestimmt wurde; dieser unversöhnliche Gegensatz prägt sich in allem, sogar in der Redeweise aus. War die „Ahnfrau“ ein romantisches, „Sappho“ ein classisches Werk, so bildet das „Goldene Vließ“ den Übergang zum realistischen Drama scharfer Charakteristik, wie es im „Ottokar“ und im „Treuen Diener“ vorliegt. Die weit auseinanderliegenden Welten auch durch geänderte Ausdrucksformen zur Anschauung zu bringen, war damals ein kühner, revolutionärer Gedanke. Den wohlgefügten Sätzen des üblichen classischen Jambenstyls bei den Griechen widerstreiten die freien Rythmen, die rauhe, schroff abgehackte, ungebräuchliche Wortfügung der Kolcher, die soweit dies im Versdrama nur anging der Art wie Wilde thatsächlich sprechen genähert wurde. Wie weit entfernt ist dies Kunstprincip von jenem der „Iphigenie“, wo die Menschenopfer darbringenden Skythen sich ebenso gewählt ausdrücken als die edelsten Hellenen! Das ideale Griechenthum zu repräsentiren war Jason keineswegs bestimmt, deshalb wurde ihm starkes Pathos absichtlich vorenthalten, er spricht gewandt, klug den Augenblick berechnend, aber nur einmal so wie man die Helden der Tragödie zu hören gewohnt ist und dann wirkt es als herbe tragische Ironie, wenn Jason das Loos auf Aietes herabbeschwört, welches sich an ihm selbst erfüllen wird, genau so wie er es vorhersagt:

„Ich will nicht deinen Tod; ja stirb erst spät,
Damit noch fernen Enkeln kund es werde,
Daß sich der Frevel rächt auf dieser Erde.“

In dem Moment, wo der Räuber des Vließes dies verkündet, steht er ja selber als siegreicher Frevler da und auch ihm wird das trügerisch erworbene Gut Unheil bringen. Dabei entspricht Jasons Art zwar nicht dem Bild der Hellenen, wie sie phantastische Sehnsucht nach dem Alterthum träumt, wohl aber jenen Griechen, wie sie wirklich athmeten, nicht an Achill, Aristides und Perikles schließt sich diese Charakterzeichnung an, Odysseus, Themistokles und Alkibiades sind ihre Muster. Grillparzer vermied es mit Bewußtsein allzuviel Gewicht auf die überlegene Cultur, feinere Sitte und höhere Sittlichkeit der Fremden zu legen, sonst hätte er sich in jene Widersprüche verstrickt, die Halms

„Sohn der Wildnis“ durchziehen, wo dieselben Griechen, von deren Vorzügen wir so viel hören, gleich Feiglingen und Spitzbuben handeln. Jede hyperideale Ausmalung des Hellenenthums stünde mit Medeens späteren Erfahrungen in so schneidendem Contrast, daß dies förmlich zur Parodie herausfordern müßte, was bei Halm auch zutrifft. Ferner möchte, falls die Griechen als weitaus edlerer, höher gearteter Stamm erschienen, die Schuld des Königskindes, der Verrath ihres Volkes an seine Feinde, leichter wiegen als für die tragische Stimmung erforderlich.

In Jason schlummert übrigens gleichfalls ein gut Theil von Barbarentrotz und ungezähmter Wildheit. Rücksichtslos, nur sich selbst kennend, bereit jeden zu opfern, der seine Laune kreuzt, erweist sich Jason sogar gegen den treuesten Gefährten Milo. Drohend ruft er:

„Ich will, wer hält mich? Hier mein Schwert! Es schützt mich
Vor Feinden, wie vor überläst'gen Freunden!“

Dies mahnt an eine immerhin verwandte Scene zwischen Leander und Naukleros, wie Milo ja auch sonst in vielem an den muntern Begleiter des verwegenen Schwimmers erinnert. Die Berathung der Argonauten, wie bereits erwähnt auch ein Nachklang aus dem Spartakus, bezweckt hier wie dort die Vorstellung von der Tapferkeit eines Führers, dessen Verlust alle Muthigen verzagt werden läßt, beim Zuschauer zu erhöhen, zugleich zeigt sie Jasons Macht über die Gemüther, wodurch seine Beeinflussung der finstern Kolcherin noch erklärlicher wird. Zu dieser zieht ihn nicht allein der natürliche Trieb die erste Schönheit, die er auf gefahrvoller Fahrt antraf, zu begehren, wobei all das, was ihn später abstößt, zunächst noch ihren Reiz erhöht. Am meisten fesselt ihn ihr Widerstand; dies Sträuben entfacht seine überraschte Hinneigung zur lodernden Flamme, nun gerade soll sie ihm gehören. Die Ungebändigte zu bändigen, ihren Trotz durch seinen härteren Eigenwillen zu brechen, danach gelüstet es ihn, „daß sie's verschwieg, das eben reizte mich.“ Solche Liebesraserei ist ein aufflackerndes Strohfeuer, das glänzt und prasselt, aber nicht wärmt und dauert. Auch daß er dem Mädchen zweimal das Leben dankt, vermag dieser blos sinnlichen Leidenschaft keinen tiefern Gehalt beizumengen, bald ist's vergessen. Nur bei den Bemühungen Medea zu überreden, spricht er sich in eine stärkere Liebeserregtheit hinein. Da ruft er wohl aus:

„Medea, Jason! Jason und Medea!
O schöner Einklang! Dünket dir's nicht auch!“

Ganz anders wird ihm diese Verknüpfung erscheinen, wenn der Amphiktyonen-Herold verkündet:

„Verbannt Jason und Medea!
Medea und Jason verbannt!"

So hold und schön ihm der Name in Kolchis tönte, in Griechenland klingt er selbst der sanften Kreusa nach Barbarenart. Jasons Worte zu Kreon:

„Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht
Im Abstich ihrer nächtlichen Umgebung"

sind entscheidend. In dem finstern Land, rings von Gefahren umrungen, war Medeens Liebe ihm ein theueres Geschenk der Götter, in der Heimath erblickt er in ihr nur die unheimliche Zauberin, die abstoßende Barbarin, die er schon bei der Abfahrt nicht ungern in Kolchis zurückgelassen hätte. Gemeinsamer Frevel schmiedete sie mit ehernen Banden aneinander, nicht Rosenketten sind es, verhaßte Fesseln. Sein Verschulden ist wie jenes Jaromirs, daß er die Liebende zum Verrath an den Ihren zwang, aber ihm fehlt die echte, wilde und tiefe Liebesgluth des Räubers. Anfänglich eine trotz aller Mängel sympathische, offene Natur, die jedem Eindruck leicht zugänglich rasch Feuer fängt, wird er nach Erlangung des heiß umstrittenen Goldschmucks hinterhältig, verstockt, verschlossen, ja unehrlich. Der liebenswürdige Leichtsinn, von dessen Vorzügen der Zuschauer ebenso wie Medea geblendet wurde, wandelt sich in rohe Selbstsucht, wenn er nur um das Bließ dennoch zu gewinnen ein Wesen martert, das um seinetwillen alles hintansetzte. Diese hungrige Gier nach dem Bließ schlägt ihm wie Phryxus und Aietes zum Verderben aus.

Der Umschwung im Geschick der Liebenden knüpft sich an das wunderbare Kleinod; das Verlangen nach dem, was nach Menschenmeinung Ruhm und Glück bringen soll, vernichtet im Keime das mögliche wahre Glück, der Schein wird für das Sein eingetauscht, das lockende Traumbild für eine lebenswarme Wirklichkeit. Nicht minder starrköpfig als Jason hängen die Kolcher an dem sinnverwirrenden Zeichen. Sobald Medea dies vermeinte Unterpfand der Größe auslieferte, wenden sich alle mit Abscheu von ihr, am härtesten mögen sie dabei die Worte des Absyrtus treffen: „Behalt sie, doch das Bließ gib mir heraus!" So spricht der geliebteste Blutsverwandte in der Stunde, wo sie den neuen Gatten schon in seiner wahren Gestalt erkannte, von allen mißhandelt fühlt sie sich gebrochen, vernichtet durch eigene Schuld. Sie drängt dem Bruder

ins Wellengrab nach und wenn auch zurückgehalten, muß sie zweifeln, ob Jason eine solche Lösung durchaus unerwünscht käme und doch ruht ihr ganzes Dasein nur noch auf ihm, für den sie frevelte.

So schließen die „Argonauten". Während in der Wallensteintrilogie „Die Piccolomini" zwar abbrechen, aber nicht enden, könnte man sogar behaupten, daß die beiden ersten Theile des „Goldenen Vließes" eine völlig in sich abgeschlossene Einheit seien und der Ergänzung durch ein drittes Stück kaum mehr bedürften. Aietes' und Absyrtus' Geschick ist vollendet, auch bei Medea wie bei Jason trat die Krisis im Charakter ein; was hier noch werden mag, kann der verständige Zuschauer, „aus dem was ist und war, auf das, was kommen wird" schließend, in der Hauptsache leicht voraussagen. Selbst wenn man den „Gastfreund" und die „Argonauten" ohne „Medea" aufführte, müßte sich bei empfänglichen Hörern eine starke Wirkung einstellen, doppelt groß ist also der Widersinn das letzte Stück allein zu geben, das ohne die Vorgänger nicht verstanden werden kann. Es wäre gut da der Mahnung Jasons an Kreon zu gedenken:

„Du siehst den Gipfel nur, die Stufen nicht,
Und nur von diesen läßt sich jener richten."

V.

Das goldene Vließ II.

(Medea.)

Wie sehr Grillparzer sich des Wagnisses bewußt war, griechische Stoffe in einer durchaus von der Weimarer Art abweichenden Weise zu behandeln, mit welcher besonnenen Klarheit er aber zugleich unter Berufung auf Shakespeare und Calderon eine wesentlich selbstständigere Haltung solchen Themen gegenüber als das gute Recht des modernen Tragikers empfand, dafür zeugt sein Brief vom 22. August 1821 an den Berliner Hoftheater-Intendanten Grafen Brühl (Grillparzer-Jahrbuch I. 195—197). Bei aller Verehrung für Goethe und Schiller schritt er doch unbeirrt seinen eigenen Weg und dieser führte mehr und mehr von einer übertriebenen Strenge der Stylisirung hinweg zu dem Natürlichkeitsprincip der neuesten Schöpfungen europäischen Kunstlebens. Grillparzer ist ein Problemdichter, er sieht die Dinge mit selbstständiger Auffassung und darum anders als jene Ewiggestrigen, die nur matt wiederholen können, was Frühere mit voller tönender Stimme vorher gesprochen. Er spürt im Erdenbewohner das Abhängige, er kennt keine ehernen Heroen jenseits von Raum und Zeit, er bildet Geschöpfe, die von den Umständen gelenkt werden, wo sie selbst zu handeln glauben, nicht ohne eigene Entschlußkraft, trotzdem häufig fremden Einwirkungen unterthan, Menschen, nicht Begriffsschemen. Eines der am eifrigsten wiederholten modernen Schlagworte ist das vom Milieu. Wo findet nun gerade diese Lehre von der entscheidenden Wichtigkeit der Umwelt für die Wesensart des Menschen eine schärfer ausgeprägte Anwendung als im „Goldenen Vließ"? Wie Norwegens klimatische Einflüsse und sociale Verhältnisse auf die Personen von Ibsens Dramen, wie die Atmosphäre

der Markthallen und der Miethskasernen von Paris, des Bergwerks oder des verwilderten Gartens auf die Romanfiguren Zolas drücken, so bestimmt der Gegensatz von Kolchis und Hellas das geänderte Verhalten Jasons, sodann auch aller andern Handelnden in Grillparzers Trilogie. „Das goldene Vließ" ist eine Tragödie des Milieu.

Schon in den „Argonauten" schämt sich Jason seiner Liebe beinahe, da er den Griechen Milo in dies Geheimnis einweihen soll, und förmlich als Milderungsgrund macht er geltend: „Sie rettete mir zwei Mal nun das Leben." Auch beharrt der Freund in seinem Widerwillen gegen die barbarische Zauberin: „Ein furchtbar Weib mit ihren dunkeln Augen! ... Mir graut, denk ich an sie." Das gleiche Grauen erwacht hierauf in der Drachenhöhle in Jason, um nie wieder völlig zu weichen.

Die Annahme, erst während der jahrelangen Überfahrt von Kolchis nach Griechenland tauche in Medeas und Jasons Seelen das Grauen voreinander auf, ist unzulässig, da dieser gegenseitige innere Bruch sich vielmehr schon in den letzten Scenen vor dem Antritt der Heimreise vollzog. Nur weil in Kolchis keine Stätte mehr für sie bleibt, folgt Medea dem Hellenen, nur weil ritterliche Ehre ihn bindet, nimmt Jason sie mit sich. Die lange Seefahrt führt die einander im Fühlen und Wollen Entfremdeten zunächst räumlich, dann sinnlich, endlich auch psychisch wieder näher zusammen und erst die Ereignisse zu Jolkos wecken das eingeschlummerte Grausen von neuem. Kein Phantasiebegabter wird näherer Aufschlüsse über diese Meerreise bedürfen, um das Geschehene richtig zu beurtheilen, als in den knappen Worten Jasons geboten:

„Vier Jahr verschob die Rückkehr uns ein Gott,
Durch Meer und Land uns in die Irre treibend.
In Schiffes Enge stündlich ihr gegenüber,
Brach sich der Stachel ab des ersten Schauders;
Geschehn war, was geschehn, sie ward mein Weib."

Der ungestüme Werber ist es, der im Frohgefühl seines errungenen Siegespreises nun auch nach Minnelohn sich sehnt, und mit seiner Gluth den Widerstand der Betrübten brach, „die sterben wollte, Nahrung von sich weisend". Kinder entsprießen dem Bund, die Gewohnheit des Beisammenseins thut das ihre und ob auch düstere Schatten der Vergangenheit dräuend mahnen, „verwischt war von der Zeit der Gräuel Bild". Jason erhofft jubelnden Empfang als kühner Eroberer des Wunderhorts und fände er ihn, dann würde Dankbarkeit gegen die Helferin der That ihn enger an Medea knüpfen. Als er statt des geträumten Ruhmes um

ihretwillen allgemeiner Abneigung begegnet, empört sich zwar sein stolzes Selbstgefühl wider einen solchen Vorgang: „Mein war sie, mich verschmähte man in ihr,“ doch die getäuschte Erwartung, der berechtigte Unmuth, sich so um die Früchte vieljähriger Mühen und tapferer Thaten betrogen zu sehen, senkt einen neuen Stachel gegen dies Weib in seine Brust. Er weigert dem Befehl des Pelias, sie zu verstoßen, nur darum Gehorsam, weil solche knechtische Fügsamkeit des Fürstensohnes unwerth wäre. Um sein Erbtheil verkürzt, des Mordes an seinem Ohm verdächtigt, muß er aus Jolkos fliehen. Nicht als triumphirender Nationalheld gefeiert, als scheuer Flüchtling überall abgewiesen, wo er statt reicher Ehren blos Schutz und Asyl begehrt, irrt er durch Hellas' weite Städte

„Der Menschen Greuel, meine eigene Qual
Und, nimmst du mich nicht auf, ein Ganzverlorner!“

Als Jason dem Herrscher von Korinth dies Geständnis ablegt, ist er bereits im Innersten gebrochen, muth- und hoffnungslos. Zu unerwartet kam der jähe Schicksalswechsel über ihn. Von Anbeginn zielte sein Streben auf Ruhm, Macht und Größe, durch das Vließ gedachte er sie zu erwerben und durch Medea glaubt er all dies für immer eingebüßt zu haben. Ohne festen sittlichen Kern, darum ohne inneren Halt, lebt Jason nur an der Bewunderung der Menge auf, das ist sein Glück und er muß an sich irre werden, sobald ihm der gewohnte Eitelkeitstribut versagt wird. Der erworbene Ruhm zerfloß ihm unter den Händen, statt Macht zu gewinnen sank er zum heimathlosen Beraubten herab und sicheres Gefühl der Größe, um sich an seinem Vertrauen zu sich selbst innerlich über die äußere Misère zu erheben, mangelt ihm. Er ist nur groß, so lange man ihn so nennt; da alle sich von ihm wenden, wird Jason erbärmlich klein. Durch Kraft und Verwegenheit zeichnete er sich auf der kühnen Fahrt vor seiner Umgebung aus, sonst aber blieb er ein Dutzendmensch mit einer Dutzendseele, nur mit dem Muth der Faust ausgerüstet, nicht mit dem ungleich selteneren Muth des Herzens. Dem allgemeinen Vorurtheil zu trotzen, diesem Ungeheuer, das weit gefährlicher ist als die Schlange in der Drachenhöhle, dazu gebricht ihm jede Fähigkeit. Die Volksstimme — und es ist das Urtheil seines Volkes — erklärt sich einmüthig gegen die Kolcherin, die Wilde, „die Vertraute dunkler Mächte“ und flucht ihr, ja auch ihm. Nur wenn er sein Loos von jenem Weibe scheiden könnte, gäbe es noch Hoffnung für ihn. Diesem einzigen Rettungsweg wenden sich seine Gedanken bald immer entschiedener zu.

So finden wir die Gatten vor Korinth wieder, die wir in Kolchis verließen. Ihre dumpfe Resignation hat eine Kette trüber Erfahrungen neuerlich in gegenseitige Verbitterung umgewandelt. Medea fühlt jedoch, sie stehe jetzt in Jasons Schuld, das Verhältnis sei nun umgekehrt, da er den Seinen um ihretwillen verhaßt wurde, wie sie einst den Ihren um seinetwillen. Medeens Natur ist edler als der Charakter des Gefährten. Sie will ihr innerstes Wesen aufgeben, all dem entsagen, wodurch sie seinen Landesgenossen verhaßt, sich ganz nach seinem Willen ummodeln. Nicht Zauberin, noch Kolcherin möchte sie länger sein, die schwersten Opfer dem Vater ihrer Kinder bringen, doch was sie auch thut, Jasons Sinn zwingt sie nicht mehr zu sich zurück. Umsonst vergräbt sie die Zeichen ihrer schwarzen Kunst, versenkt in die Erde, „was mich geknüpft an meiner Väter Heimath", um sich aus freien Stücken aller geheimnisvollen Kräfte entblößt und nun „schwach, ein schutzlos hilfbedürftig Weib" an des Gatten Brust zu werfen, weder seine Arme, noch sein Herz öffnen sich der Jammervollen. Ihr offenbares Bestreben die wilde Denkart zu zähmen, selbst ungerechten Vorwurf ohne allzu heftigen Widerspruch zu vertragen, alles, was ihn verletzen könnte, zu meiden, rührt Jason so weit, daß er für den Augenblick der Ausführung seines Vorsatzes sich von ihr zu trennen, aus Scheu vor der Unbilligkeit eines solchen Verhaltens in diesem Moment, entsagt. Als Medea, sonst fügsam, bei der ersten schüchternen Andeutung, sie solle zunächst „fern von der Stadt verborgen" weilen, sogleich erräth, was er sich selbst zu verschweigen strebt, daß dies nur der erste Schritt zur völligen Loslösung wäre, und diesen tastenden Versuch mit größter Entschiedenheit, dem Gatten seine verborgenen Gedanken enthüllend, zurückweist, gedenkt Jason wieder seiner Pflicht. Um nicht vor sich selbst zum Schurken zu werden, spricht er nun zu König Kreon:

„Du nimmst uns beide, oder keinen, Herr!
Mein Leben wär' erneut, wüßt' ich sie fort,
Doch muß ich schützen, was sich mir vertraut."

Der Entschluß sich so mit Medea solidarisch zu erklären ist ersichtlich mühsam genug dem widerstrebenden eigenen Gefühl abgezwungen, schon belehrte Kreusas Anblick den Unseligen am deutlichsten über das Verlorene; die Erinnerungen der Jugend, die Liebe zu der einstigen Gespielin sprechen immer lauter, bis sie die abmahnende Gewissensstimme völlig übertäuben. Jason will aus dem Dunkel, in das er gebannt ist, zurück ins helle Licht der Sonne und kann dies nur, wenn Medeens finsterer Schatten nicht mehr auf seinen Weg fällt.

Echt tragisch erscheint eben Kreusa, die einzige, welche der Kolcherin freundlich begegnet, dazu ausersehen, diese ganz ins Verderben zu stürzen. Zuerst fremd, ja kränkend, obwohl dabei durchaus naiv, führt sie der richtige Takt des Herzens bald zur Bitte um Verzeihung. Die tiefe Rührung Medeens bei dieser ersten schonenderen Regung erweist, wie unwürdig ihr sonst begegnet wurde und daß mehr als sie selbst die Hellenen Schuld tragen, wenn sie nothgedrungen die verschlossene, rauhe Barbarin blieb, weil niemand, auch ihr Gatte nicht, dem versteckten Bedürfnis nach milder, geduldiger Neigung entgegenkam:

„Sie haben mich beleidigt oft und tief,
Doch keiner fragte nach, ob's weh gethan."

Und die einst so stolze, spröde Königstochter bittet in herzbewegenden Worten, getränkt vom vollen Jammer einer einsam ringenden Seele, die holde Fremde, sie möge ihr beistehen, zur Griechin zu werden:

„Weil eine Fremd' ich bin aus fernem Land
Und unbekannt mit dieses Bodens Bräuchen,
Verachten sie mich, seh'n auf mich herab
Und eine scheue Wilde bin ich ihnen,
Die Unterste, die Letzte aller Menschen,
Die ich die Erste war in meiner Heimath.
Ich will ja gerne thun, was ihr mir sagt,
Nur sagt mir, was ich thun soll, statt zu zürnen."

Ein verhängnisschweres „Zu spät!" klingt trüb durch das Stück. Der redlichste Wille Medeens muß jetzt vergeblich bleiben, denn er weckt in ihres Mannes Herzen keinen Widerhall. Auch Jason muß, in allen Erwartungen schmählich getäuscht, sich nun als Unterster und Letzter fühlen, als geduldeter, halb widerwillig aufgenommener Flüchtling an jenem Hofe leben, wo der heranreifende Held gefeiert wurde. Fortwährend drängt sich das Bild der glänzenden Vergangenheit vor seine müden Sinne und der große Florentiner sprach so wahr: „Nessun maggior dolor che ricordarsi del tempo felice nella miseria." Am allerschmerzlichsten erschüttert solches bittere Gedenken die bange Seele da, wo jedes Haus, jeder Stein, jedes Gesicht die Erinnerung nährt. Für Jason ist Kreusa mehr als die liebliche griechische Jungfrau, die ihn auch sonst stärker fesseln müßte als die ungestüme, wilde Kolcherin, aus ihren Zügen lächelt ihn die verflossene Jugendzeit unwiderstehlich lockend an. Mit ihr verbunden hofft er auch, Jugendkraft und Jugendmuth wiederfindend, die beste Zeit seines Daseins zu erneuern. Nicht als die Ältere oder minder

Reizende erliegt Medea, sie braucht blos einige Jahre mehr zu zählen als Kreusa und es wird nie betont, daß diese ihr an äußeren Vorzügen besonders überlegen wäre. So sinnlich Jason angelegt sein mag, nicht diese Regung treibt ihn zu Kreusa, sie spielt nur ganz leise mit hinein. In Kreusas Nähe wohnt Sicherheit, winkt ein Thron und hohe künftige Ehren, an Medeens Seite ist Irrsal und Flucht, ein elendes Leben und ruhmloser Tod. Kreusa fleht zu den gleichen Göttern wie er, spricht in heimisch vertrauten Lauten, an Medea haftet für ihn unauslöschlich das unheimliche Gedächtnis der kolchischen Zauberin, des Weibes aus dem Drachenhorst. Kreusas Gemahl wird sich die Herzen seiner Stammesgenossen zurückerobern, die sich Medeens Genossen unweigerlich verschließen. Niemals mit der Fremden wahrhaft verknüpft, längst schon innerlich von ihr losgelöst, wird für Jason der Spruch der Amphiktyonen, bestimmt ihn völlig zu Boden zu schmettern, eben dadurch zur Erlösung. In dem Augenblick des tiefsten Falles thut sich eine neue Bahn auf, die ihn aus dumpfer Verzweiflung wieder zu den Fürsten Griechenlands zu führen verspricht. Mit Medea könnte er nur gemeinsam untergehen, zu erretten vermöchte er weder sie noch sich selbst vor dem bannenden Spruch, der ihm die letzte Wehr des Flüchtlings, das heilige Gastrecht, nimmt, ihm, Medea und den Kindern Verderben und Tod droht. Und in solcher schreckensvollen Stunde bietet ihm König Kreon aus eigenem Antrieb plötzlich die Rettung dar. Soll er eine seinen geheimsten Wünschen entgegenkommende selige Zukunft, die ihm ohne sein Zuthun unerwartet sich zeigt, eigensinnig zurückweisen, um seines Weibes, der Kolcherin, der Mörderin willen? Gastrecht brach Aietes einst dem Phryxus, mit Verweigerung dieser schirmenden Gunst lohnen es die Hellenen seinem Kinde. Und der Mann, dem zu Liebe sie Heimath und Vater verließ und verrieth, er hält sie für schuldig des Mordes an seinem ungetreuen Ohm Pelias, er sieht in ihr nur mehr seiner „Tage Fluch", heißt sie sich hinwegheben zur Wildnis ihrer Wiege, zum blutigen Volk, dem sie gehöre und gleiche. Seine entsetzensvolle Verwahrung dagegen, wie Medea ein im Unmuth gesprochenes Wort — und Worte tödten ja nicht — als ausreichende Grundlage ihres Verfahrens wider Pelias hinnahm, ist zweifellos echt, doch nicht minder redlich glaubte jene in seinem Sinne zu handeln; daß sie dies glauben konnte, offenbart freilich die Urverschiedenheit ihres Wesens, die innere Unmöglichkeit wahren ehelichen Einverständnisses. Ein Aietes konnte sich zum giftbrauenden Meuchelmörder entwürdigen, nie aber ein von Haus aus offener, ob auch abenteuerdurstiger

Held gleich Jason, mag er sonst schon zu jedem Verwerflichen hinabsinken. Als Aietes' Kind, nicht als Jasons Weib, nimmt dann die zornerfüllte Medea ihre grauenhafte Rache.

Der zweite Akt dieser Tragödie ist übrigens technisch meisterhaft gebaut und gesteigert. Zunächst Kreusa und Medea, diese bemüht zu lernen, was den Gatten erfreuen könnte und trotzdem unvermögend, die gräßlichen Erinnerungen zu meistern, die sie von ihm wegscheuchen, jene von einer unschuldsvollen, langgehegten Neigung für Jason fast schon überwältigt, gleichwohl derselben den Zutritt wehrend: „Der Mensch vergißt, ach, und die Götter auch." Zwei opferfreudige Wesen, die eine bereit, ihre Vergangenheit dahinzugeben, um des Gemahls Beifall zu erwerben, die andere ihre eigene Zukunft zu verdüstern, um Jason mit seiner Gattin zu versöhnen. Der Held des Vließes bemerkt dies nicht, sein sorgenschwerer Sinn mag nur aufathmen, wenn er sein Weib fern weiß; besonders trefflich, wie er sich dann mit Kreusa so in Jugendgeschichten verliert, daß beide Medeens wiederholte Mahnung: „Jason, ich weiß ein Lied" völlig überhören. Eben jetzt, wo Medea ein Geschöpf gänzlich nach seinem Wunsch und Willen zu werden strebt, muß sie es empfinden, daß eine eherne Schranke unüberschreitbar zwischen ihnen aufgerichtet bleibt; hemmend, erkältend, tödtend legen sich Jasons gemüthskalte, stachelnde Worte auf die fromme Wallung ihres Herzens, die Leidenschaft reißt, von hellblickender Eifersucht geschürt, die Herrschaft an sich und zerbrochen liegt die Leier vor den Füßen der verhaßten Nebenbuhlerin. Und sogleich ertönt Drommetenhall, durch den sich der Herold der Amphiktyonen ankündigt. Während Jason über dem neuen Unheil kaum noch den Zorn wider Medea zurückdrängen mag, blitzt der um ihretwillen verhängte Bannfluch auf ihn nieder; diese Verbitterung erleichtert ihm die Lossagung von der wilden Barbarin. Hochdramatisch ist die plötzliche, und weil nicht durchaus verblüffende, um so wirksamere Wendung, da Kreon den Herold weilen heißt und Jason „durch seiner eignen Tochter Hand" freispricht. Darauf die packende Scheidung der ungleichen Gatten. Ein ebenso unscheinbares als kunstvolles Mittel verstärkt hier die Wirkung ungemein. Dem Herold strömte viel Volks nach und der stumme Antheil dieser Masse an der Entwicklung der Situation wirft helles Licht auf den Vorfall. Sagt der König dem Jason als seinem Eidam Schutz zu, dann beweist die freudige Bewegung der Menge die helle Zustimmung des gesammten Griechenlands. In der „Medea" betritt blos dies eine Mal ein wogender Menschenhaufen die Bühne, da aber bildet sein Erscheinen

einen höchst wesentlichen Factor der Geschehnisse. Der gewaltige Eindruck des Fluches auf die Korinther offenbart uns erst seine volle lastende Schwere, zugleich wird es so deutlicher, daß Jason sich von seinem Volk lossagen müßte, ginge er mit der von allen voll Abscheu, Furcht und Grauen betrachteten Medea, die freilich vordem in ähnlicher Lage dennoch zu dem Geliebten stand. Diese Griechen repräsentiren uns das ganze auf Jasons Entschließungen drückende Milieu ebenso lebendig wie etwa die Max umringenden Pappenheimer in „Wallensteins Tod“, und vor Augen muß uns das Milieu gestellt werden, damit wir Zuschauer seinen Einfluß recht erfassen. Dadurch erhält die Atmosphäre auf dem Theater erst die nöthige Schwüle, bekommt die Scene die erforderliche Stimmung, den Volks- und Culturhintergrund. Nicht blos Jasons Benehmen, auch Medeens Verhalten erklärt diese umgebende Menge. Auf der menschenüberfüllten Bühne steht sie einsam, gänzlich verlassen da, von allen gemieden, von dem Gemahl verrathen, machtlos und eben deshalb um so heißer nach Rache begehrend, an ihm, an der falschen Freundin, an allen Hellenen überhaupt. Die wilde Tochter des fernen Nebellandes muß da in jedem Ton, in jeder Geste lebendig werden, um den vollen Unterschied der Wesenssubstanz fühlbar hervortreten zu lassen, dabei auch die stolze Fürstin, welche als sie alles verloren sieht, selbst den Bund zwischen sich und Jason zerreißt. Noch eins, das Schlimmste wird ihr angethan, man weigert ihr die Kinder und die Gebeugte, in den Staub Getretene richtet sich darauf zu dämonischer Größe empor, vor der nach Vergeltung härtesten Unrechts lechzenden, schwer Beleidigten weicht die Volksmenge scheu auseinander, als sie unerschrocken mit scharfen Drohungen Abschied nimmt. Vergessen ist die Schwäche, welche mit Jugendliedern um die Gunst des verrätherischen Gatten warb, ein verwundeter grimmer Leu schüttelt brüllend die Mähne. So schließt in prachtvoller Steigerung der zweite Akt.

Naturgemäß folgt diesem gewaltsamen Aufschwung der Rückschlag dumpfer Verzweiflung. Gora stachelt und drängt, indeß Medea noch der schwachen Hoffnung Raum gewähren möchte, Jason sei blos vor ihrem „argen Feind“, dem König, verlockt und werde reuig zurückkehren. Er selbst zerstört diesen holdgaukelnden Wahn. Meint sie durch ihre Erzählung von jeder Schuld an Pelias' Tod gereinigt dazustehen, so faßt ihn vielmehr dasselbe Entsetzen, wie vormals den Oheim: „Zaubrische, Gräßliche! . . . . Mir graut vor Dir.“ Vergebens mahnt sie ihn der entschwundenen Tage, vergeblich ist auch ihr schmerzlicher Klageruf:

„Doch du sollst mich nicht strafen, Jason, du nicht,
Denn, was ich that, zu Liebe that ich's dir."

Noch einmal wird sie weich und fleht zu ihm um Schonung, doch wenn Jason immer mehr den kalten Egoisten hervorkehrt, den kleingeistigen Heuchler, der, niedriger als sein Geschick, nur nach einem warmen Platz beim Festmahl des Lebens trachtet, durchaus unbekümmert um das Weib, dessen Unheil er verschuldete, ganz nur eitle Selbstheit und kraftloses Mißtrauen zugleich, dann findet sie vor so jammervoll grausamer Schwäche den alten Sinn wieder:

„Es ist vorbei! — Verzeihet meine Väter,
Verzeiht mir, Kolchis' stolze Götter,
Daß ich mich selbst erniedriget und euch!
Das Letzte galt's. Nun habt ihr mich!"

Sie wandte sich zurück zu den Traditionen ihres Landes, dem Andenken ihrer Ahnen, den Göttern ihres Volkes und diese alle fordern die Rache. Zu Darimba, der mächtigen Göttin, ergeht ja das Gebet:

„Gib, daß wir lieben den Wohlwollenden
Und hassen den, der uns haßt."

Und doch sind in Medea die weicheren Regungen im jahrelangen Elend mächtiger geworden; angesichts der beiden Knaben, deren einen sie mit sich nehmen soll, indeß der andere beim Vater und „bei des falschen Mannes falscher Tochter" zurückbleiben muß, wäre sie einen Augenblick bereit der Rache zu entsagen, um für dies Opfer beide Kinder ans Herz drücken zu dürfen. Aber das Bitterste ereilt sie nun erst, da ihre Söhne vor ihr zu Kreusa flüchten, deren „mildes Wort den Armen ungewohnt" sie gewann. Ich kenne kaum eine erschütterndere Scene als dies vergebliche Flehen der Mutter zu ihren Kindern, wobei der Wechsel zärtlichster Liebkosungen und wildester Zornausbrüche, höchst charakteristisch für Medea, zugleich die zage Scheu der Kleinen erklärt. Mit dem Wuthschrei der Verzweiflung:

„Wer gibt mir einen Dolch?
Einen Dolch für mich und sie!"

wird der finstere Gedanke geboren, dem die ungeheuere That bald folgen soll.

Jason wie Gora sehen in dem Verhalten der Kinder ein Gottesurtheil, nicht so Medea. Im ersten Ansturm erliegt sie dem stechendsten

Schmerz, ins Herz getroffen, sinnlos vor Jammer stürzt sie zu Boden, dann aber erwacht die beleidigte Barbarin. Verläugneten die Kleinen ihr gegenüber die Natur, warum sollte sie nicht mit Gleichem vergelten. „Sie sind Jasons Kinder!" Verräther wie er, fluchenswerth, todeswürdig gleich ihm und wer sonst als die mitleidlos Verstoßene, tödtlich Gekränkte selbst ist berufen dies Urtheil zu vollstrecken? Der Haß dieser von Extrem zu Extrem taumelnden, leidenschafterfüllten Wilden ist nun noch stärker als vordem ihre Liebe. Alle Bemühungen die angestammte Natur zu verläugnen, mild und sanft zu werden, blieben vergeblich, so flüchtet sie zur Grausamkeit der rohen Volksgenossen zurück und weil sie ja Griechin nicht sein soll, gibt sie sich wieder als Kolcherin. Zudem, tödtet sie auch die Kleinen, was ist's? Verlieren sie dabei oder ist es nicht besser früh zu sterben als Pein und Qual des Daseins zu tragen? Und Jason sehe den Untergang aller, die er liebt, dies sei seine Strafe, härter als der Tod.

Doch „dem alten Wollen fehlt die alte Kraft", mit dem Zaubergeräth wich die geheimnisschwere Macht von ihr, auch faßt sie, solcher Vorstellungen entwöhnt, ein Grauen vor den eigenen Gedanken, sie wünscht den Tod für sich selbst herbei. Erst der Hellenen Gier nach dem Vließ, die rastlose Sucht nach diesem Unterpfand der Größe führt zu der bereits halbabgewendeten Katastrophe. Kreon drängt Jason es zu begehren, nach kurzem Sträuben stimmt dieser zu, beide umgaukelt von Zukunftsbildern der Ehre und des Ruhmes. Jener thörichtes Verlangen nach dem goldenen Widderfell bringt Medea gegen deren Willen das vergrabene Zauberwerkzeug zurück. So waffnet der König die Hand, die ihn zerschmettern soll, denn kaum erblickt die Verlassene jene Truhe mit den seltsam fremden Zeichen, als die zögernde Schwäche aus ihrer Brust weicht. „Medea bin ich wieder; Dank euch Götter!" Auch hier tritt die echte tragische Ironie in ihr Recht, die jenen klüglichen Ränken der Menschen, durch welche diese das Glück an sich zu fesseln denken, vielmehr das Verderben entsprießen läßt. Angesichts des Zauberschreins herrscht in Medea nur mehr das Begehren nach vollwichtiger Rache. Der Schleier, durchwoben von der Unterirdischen Zeichen, der Magierstab bringen ihr den alten Sinn wieder, die todten Dinge wecken den Geist, der bestimmt ist, sie zu beseelen. Es liegt in diesem Vorgang ein wohlbegründeter Zug von täglich erneuter Bedeutung.

Mit vernichtendem Hohn sendet Medea nun die verderblichen Geschenke an Kreusa, weit stärker als Gora, die früher zur Rache trieb

und nun erzittert. Vor der gräßlichsten That schaudert ihr noch ein Mal (und hier geht die Abschwächung der Schuld vielleicht um eine Linie zu weit), trotzdem vollführt sie den Kindermord. Ihre Kleinen sollen nicht bei der Fremden aufwachsen, Hohn und Kränkungen ausgesetzt, Jasons Söhne aber müssen sterben, weil sie dem treulosen Vater gleichen, Verräther gleich ihm sind. Jason trifft sie, wenn ihr Dolch das Blut der Knaben trinkt, und in der Braut des Argen tödtet sie zugleich die ihr verhaßte glücklichere Rivalin. Nicht völlig unverschuldet muß Kreusa ein solches Geschick erleiden, sie der Absicht gemäß stets in naiver Reinheit zu halten war unmöglich. Sie strebte nicht den Jugendgespielen seinem Weibe abwendig zu machen, obzwar sie ihn stets liebte, allein im entscheidenden Moment versagt ihr die Selbstüberwindung das eigene, verlangende Herz niederzuzwingen und Jason wird von ihr an seine Pflicht bei Medea auszuharren, diese zu schützen nicht gemahnt. Nicht gänzlich so reflexionslos wie Melitta, der sie mehrfach ähnelt, gibt sie sich dem theuern Manne, sie sinnt denn doch

„ob recht ist, was wir thun,
Denn thun wir recht, wer könnte dann uns schaden",

nur die Sehnsucht nach Vereinigung mit Jason verhindert, daß dies Denken zum rechten Ziele führen möchte, wohl aber kündet sich darin ein dunkles Gefühl der Warnung vor dem Schritt, welcher statt ins Brautgemach zum Flammentod leitet. Und Gora darf dem König trotzen:

„Um deine Tochter klag' ich nicht! Ihr ward ihr Recht!
Was griff sie nach des Unglücks letzter Habe?"

Gerade Kreusa, die Medeen weich sah, dürfte nicht den Bau ihrer Zukunft auf den Trümmern des einst so lockenden Glückes der Kolcherin aufführen wollen. In der Trilogie sind eben alle Kinder ihrer Thaten, erntend, was sie gesät: jene poetische Gerechtigkeit waltet hier, die keines juridisch schuldhaften Verbrechens harrt und blinden Zufall ausschließt. Das Strafgesetz ist gewiß nicht der Codex des Dramas, dieses verherrlicht oft, was jenes verpönt, und rächt viel, was dort straflos bleibt. Für den Richter wäre blos Medea eine arge Frevlerin, König Kreon, Jason, Kreusa hingegen lauter ehrenwerthe Leute; der Poet dagegen zeigt wie diese scheinbar Schuldlosen die wahrhaft Schuldigen sind. Ins Moderne übersetzt zählen jene zu den hochachtbaren Stützen der Gesellschaft, die sich gegen den Eindringling rasch zusammenfinden, um die Wilde, Leidenschaftliche formell völlig correct wieder aus ihrer

Sphäre herauszudrängen, sei es auch ins Elend, durchaus gesetzlich und also untadelhaft. Der Dichter aber zertritt diesen lügnerischen Schein und bringt die innere Wahrheit der Dinge auch äußerlich ganz so zu Ehren wie die Begabtesten der heute vielumstrittenen neuen Kunstrichtung.

Der König von Korinth ist der Hauptvertreter jener gesetzlichen Ordnung, die den Verführer schützt, die Verführte mit dem gesellschaftlichen Banne belegt; ihn trifft der Verlust des einzigen Kindes mit grausamer Schärfe, er bleibt innerlich vernichtet Herrscher seines Landes wie Aietes, der inzwischen durch Selbstmord diese bittere Forterxistenz abschüttelte. Auch Jason wird am Leben erhalten, damit dies seine ärgste Strafe werde, ruhmlos, gehaßt, verachtet, den Stachel der Selbstanklage in der Brust. Medea stellt sich den Richtern zu Delphi, sie, die dem Gatten vorwirft

„Dir scheint der Tod das Schlimmste;
Ich kenn' ein noch viel Ärgres: elend sein",

würde den Tod, falls die Amphiktyonen ihn über sie verhängen, als Erlösung begrüßen, sonst aber in der Wüste zu ihrer Strafe ein unselig Leben weiterschleppen. Das goldene Banner nimmt sie mit sich:

„Nach Delphi geh' ich. An des Gottes Altar,
Von wo das Vließ einst Phryxus weggenommen,
Häng' ich, dem dunkeln Gott das Seine gebend,
Es auf."

Mit dem Raub des Vließes von der geweihten Stätte begann eine lange Folge von Unheil und Verbrechen, dies ende mit der Rückgabe des Schmuckes an seinen Eigner. So wird beim Abschluß auf das goldene Vließ und die verhängnisdüsteren Consequenzen jener ersten That nochmals nachdrücklich hingewiesen, wodurch der im Titel ausgedrückte geistige Zusammenhalt des weitgedehnten Stoffes nochmals kräftig betont ist.

Damit wirft sich die Frage auf: was symbolisirt das Vließ? Nicht als ob diese lebenathmende Trilogie nur dadurch Bedeutung erhielte, daß sie der Ausdruck einer abstracten Idee wäre, allein birgt sich hinter diesem fesselnden, bunten Gemälde menschlichen Thuns und Leidens überdies ein werthvoller Grundgedanke, so wird das Vergnügen an der farbenprächtigen Dichtung noch vertieft. Es fehlt nicht an Antworten auf diese Frage. Irrig erscheint mir die auf eine Äußerung Grillparzers gestützte Ansicht, wonach „das Ganze die große Tragödie des Lebens sein sollte, daß der Mensch in seiner Jugend suche, was er im Alter nicht brauchen könne", vielmehr darf jene Bemerkung des Poeten wohl blos

auf Jason und ihm verwandte Kleingeistige bezogen werden. Sein Leben verrinnt im Sande, weil er als Jüngling eifrig um Medeens Besitz ringt, während er als Mann sich ihrer zu entledigen strebt. Gewiß lag jedoch dem Dramatiker die Absicht fern, eine solche Auffassung dem Leben im Allgemeinen zu Grunde zu legen, sonst ergäbe sich ja die höchst absonderliche Consequenz, die Trilogie lehre, das Dasein solle von vornherein auf nichts anderes abzielen als auf eine sichere Altersversorgung, wer dies verabsäume, lade eine tragische Schuld auf sich! So unsagbar kleinlich dachte Grillparzer niemals. Viel zutreffender ist Johannes Volkelts Versicherung, an keiner Tragödie sei ihm Schillers Ausspruch: „Das eben ist der Fluch der bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären" in so gewaltiger Weise zur Anschauung gekommen. Nun trägt das Scenar der Medea jenen Satz Schillers als Motto an der Spitze, diese Volkelt unbekannte Handschrift bekräftigt demnach seine Anschauung, mit der er eine schöne Probe intuitiven Einlebens in die Gedanken des Dichters lieferte. Freilich wird von ihm trotzdem der Grundgedanke der Dichtung nicht klar erfaßt, weil er annimmt, daß mit dem Vließ eine Schicksalsmacht, von der sichtbare Wirkungen ausgingen, in das Stück hineinrage. Dem widerspricht besonders folgende Äußerung Grillparzers: „Das Vließ ist nur ein sinnliches Zeichen dieses Satzes. Es ist da nicht vom Schicksal die Rede. Ein Unrecht hat ohne Nöthigung von außen das andere zur Folge und das Vließ begleitet sinnbildlich die Begebenheiten, ohne sie zu bewirken." Das Widderfell ist das Symbol der Macht, des Ruhmes, der äußeren Ehren, wonach Aietes und Jason, zum Theil auch Phryxus, so stürmisch begehren, daß ihnen darob die wahre, innere Ehre verloren geht. Erweitert kann diese Beziehung auf das Leben aller Anwendung finden, die irgend einem persönlichen Lebensziel, Ansehen, Reichthum, Ehrenstellen, was eben dem einzelnen das Glück zu verbürgen scheint, eingebildeten Werth leihen, ihm in athemloser Hatz zustreben, so das Leben in dieser tollen Jagd nach dem Glück vergeuden und verzetteln, dabei statt dies Phantom zu erhaschen sich selbst verlieren, untreu werden an sich selbst:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!"

Diese traurige Lebensbetrachtung kehrt fast mit denselben Worten im „Traum ein Leben" wieder. Das wilde Verlangen nach dem Glück verstrickt in Schuld und allen ergeht es nach dem ersten Fehlschlagen, das kaum einem erspart bleibt, wenn sie nur um so verzweifelter das heiß-

begehrte Ziel zu erreichen trachten, wie Jason, es gelingt ihnen nicht sich im Unglück rein zu bewahren, das Recht rückt hier ein Haar und dort ein Gran

„Und an dem Ziel der Bahn steht man ein Andrer,
Als der man war, da man den Lauf begann.“

Der eigenen Achtung baar „vom Unheilsmeer umbrandet“ und ohne sagen zu dürfen: „Ich hab's nicht gethan!“ So vollzieht es sich, weil die Menschen im Verlangen nach Glück, Liebe, Ruhm das oberste Gebot vernachlässigen, das freilich auch das Schwerste bleibt: Pflichterfüllung.

Die Pflicht gegen den Gastrecht heischenden Fremdling verletzt Aietes, die Pflicht wider Familie und Volk Medea, die gegen sein Weib Jason, auch Phryxus, Kreon, Kreusa, jedes in seiner Weise verletzt das Dringendste: die Pflicht, und daran gehen sie alle zu Grunde. An Medea, welche die Verpflichtungen gegen jene, an die gleiches Blut sie bindet, am schwersten beleidigte, werden dieselben Verbindlichkeiten von Jason und ihren Kindern am ärgsten beleidigt und das Verlassen ihres Volkes rächt sich an ihr durch die höhnische Zurückweisung seitens der Griechen. Glück, Liebe, Ruhm nennt Grillparzer unstete Schatten und schwankende Träume voll täuschenden Truges, sicher und unverrückt leitet die Pflicht den dornenvollen Lebenspfad. Ein catalonisches Märchen, das Moriz Hartmann verdeutschte, erzählt von einem kleinen Prinzen, dessen Sehnsucht ein berühmter Kuchen war; größer geworden zieht er ins Feld, belagert sieben Jahre die Festung, in welcher der köstliche Leckerbissen verwahrt wird, erobert sie endlich, um dann melancholisch zu finden, er sei nicht mehr in dem Alter, wo man gerne Kuchen ißt. Darin symbolisirt sich eine allgemeine Erfahrung, wie das nach heißen Mühen erlangte Gut im Besitz Enttäuschung bringt und zu spät erkannt wird, es sei nicht werth gewesen, ihm das Dasein zu opfern. Noch weit öfter versinkt der Strebende, ohne je ans Ziel zu kommen, in Unheil und Verbrechen. Dies egoistische Glücksbegehren einzudämmen, die Pflichterfüllung den ungebändigten Trieben des Einzelwillens voranzustellen: das ist der ethische Grundgedanke dieser Trilogie wie der ihr folgenden Geschichtsdramen. Nicht jedes Streben als solches, wohl aber rücksichtslose Selbstsucht, die nur individuellen Auszeichnungen nachhastet, verwirft unser Dichter, dessen Anschauungen sich hier zu einer neuen, nicht mehr so lebensfeindlichen Philosophie wie jene seiner ersten Werke abzuklären beginnen. Er zeichnet die Schattenseiten des Menschencharakters, aber nur um zu ihrer Bekämpfung aufzumuntern, nicht um sie als ewig

unabänderliche hinzustellen. Indeß er vor Trugbildern warnt, rüstet Grillparzer schon zur Aufstellung wahrer, höher gearteter Ideale, und es ist für die Gesammtbeurtheilung seines Schaffens ungemein wichtig zu beobachten, wie er, der nach persönlicher Neigung strenger Individualist wäre, diesen Hang in seinen Werken mit steigender Schärfe anfeindet und, die rücksichtslose Durchsetzung der eigenen Individualität verdammend, den Werth der Einzelpersönlichkeit nur in selbstloser Hingabe an das allgemeine Wohl, in Erfüllung freiwillig übernommener Pflichten erblickt.

VI.

König Ottokars Glück und Ende.

Vier Jahre waren seit der ersten Aufführung des „Goldenen Vließes“ (26. und 27. März 1821) verflossen, als am 19. Februar 1825 ein österreichisches Geschichtsdrama Grillparzers unter lebhaftester Antheilnahme im Burgtheater zur Aufführung und zu lärmendem Erfolg gelangte. Es ist bekannt, daß Censurschwierigkeiten diese Première um nahezu zwei Jahre verzögert hatten, daß dieselben kleinlichen Kniffe und Ränke weiter fortwirkten und das Stück immer von neuem von der Hofbühne verdrängten, bis endlich der hundertste Geburtstag des Dichters das verschollene Stück nicht blos in Wien (und zwar gleich in zwei Schauspielhäusern) wieder zum Leben erweckte, sondern ebenso an einer Reihe reichsdeutscher wie deutsch-österreichischer Bühnen dies Drama als Festvorstellung bei der Säcularfeier dem Repertoire wieder einfügte, in dem sich die Tragödie des Ehrgeizes seither ehrenvoll behauptete. Damit allein wären alle jene widerlegt, welche dem Werk blos localpatriotischen Werth beimaßen.

„König Ottokar“ darf als Nationaldrama für die Österreicher gelten wie „Tell“ für die Schweizer, wie „Der Prinz von Homburg“ für die Preußen, wie „Die Hermannsschlacht“ für alle deutschen Stämme, aber er ist noch weit mehr als dies. Seine Bedeutung läßt sich so wenig als jene der eben genannten Dramen auf das Gebiet eines bestimmten Staates einschränken, denn hier wird nicht lediglich ein Stück Geschichte erzählt, hier spielt in historischem Rahmen der Kampf ewiger Gegensätze, der tiefste Gehalt menschlichen Strebens bildet das Problem dieses Trauerspiels.

Es führt eine gerade Linie vom Thema des „Goldenen Vließes“ zu jenem des „Ottokar“. Der Böhmenkönig ist der gleiche kühne Fürsten-

sohn wie Jason, jedoch ein im Guten wie im Schlimmen erhöhter Jason mit Napoleonszügen; auch er strebt unbekümmert um jede sittliche Schranke nur nach Ruhm, Macht und Glanz der Größe, worin er sein Glück zu finden meint, zwischen zwei Frauen gestellt thut er der älteren Gefährtin wie Jason (ja wie Phaon, Rustan und König Alfonso, in gewissem Sinne selbst Ahasver) bittere Unbill an, und zwar noch ungleich unverdientere als Medea widerfährt. Das Problem erscheint nach dieser Richtung hier mit vertauschten Rollen neuerlich dargestellt, indem diesmal Margarethe, die „Königin der Thränen“, fast so schuldlos und noch edelmüthiger als Kreusa dem Treulosen selbstvergessenste Anhänglichkeit wahrt, indeß die wilde Ungarin, wenn auch nur hie und da, an rächende Medea-Gedanken mahnt. Man darf die flüchtige Analogie nicht zu weit ausdehnen, doch verdient es Beachtung, daß Jason und Ottokar mindestens im übermüthig selbstbewußten Egoismus, wie in dumpfer Niedergeschlagenheit nach dem Sturz Berührungspunkte aufweisen, aber wie der siegreiche Przemyslide im Glück sein Haupt weit stolzer trug als der waghalsige Thessalier, so bewahrt er sich auch im Unglück eine würdigere Haltung, die auf das Vortheilhafteste von Jasons muthloser Erbärmlichkeit absticht und des rühmlichen Endes auf dem Schlachtfeld werth macht. Ottokar lernt seiner eigensüchtigen Weltanschauung entsagend im Tode sich zu der höheren Lebensauffassung seines Gegners bekennen und damit wird der principielle Widerstreit der Standpunkte, der Habsburg vom Böhmenkönig trennt, zu Gunsten des Kaisers entschieden. Ottokar ist weder Jason noch Napoleon, Elemente dieser beiden Charaktere sind in ihm mit durchaus neuen Tendenzen des Seins zu einem Menschen eigenen und starken Gepräges verschmolzen; er ist keines Vorbildes Schatten, sondern eine Existenz.

Gewiß befeuerte die Kunde von Napoleons Tod den Eifer des Tragikers diesen Charakter, der schon den jungen Studenten mit magischer Gewalt in seine Nähe lockte, dramatisch zu bewältigen, doch ebenso sicher trat, je mehr Grillparzer in den historischen Stoff eindrang, der Conflict des echten Przemysliden und seines Gegners immer nachdrücklicher in den Vordergrund, das Thema gewann ein selbstständiges Interesse und zugleich eine weit tiefere Bedeutung, als wenn lediglich in leichter Maskenverhüllung der Franzosenkaiser über die Bühne geschritten wäre. Die Nachwirkungen der napoleonischen Zeit klingen übrigens in einem andern Drama Grillparzers an, wo sie freilich überhört wurden. Wenn Scherer vollends behauptete, Ottokar sei von

unserem Dichter mit der Abneigung des Deutschösterreichers gegen den Slaven gezeichnet, so widersprach dem neben dem Deutschböhmen Alfred Klaar selbst der Tscheche Emanuel Bozdech. Man dürfte überhaupt Scherers eigenthümliche Stellung zu Grillparzer — unbeschadet seiner sonstigen Verdienste — vielleicht psychologisch durch das Mißbehagen erklären, welches der Österreicher, der nie Österreicher sein wollte, gegen jenen empfinden mußte, der nur als Österreicher fühlte; der streitbare, scharfe Polemiker sah in dem Dichter einen verschüchterten, grämlichen Hypochonder, und dieser Gegensatz der Charaktere trübte das Urtheil des einflußreichen Litterarhistorikers, der nur mit innerem Widerstreben Grillparzers eigenartiger Größe den schuldigen Tribut zollen mochte. Sobald wir in Ottokar nicht mehr den modernen Imperator suchen, entfällt auch all jenes kleinliche Herumreden als seien in dem Stück beziehungsvolle Anspielungen auf Persönlichkeiten, die Napoleons Lebensweg begleiteten, vorhanden, gegen welches Hineindeuten der Dichter sich gleich nach der Aufführung in den satirischen Stimmen aus dem Publikum über den „König Ottokar" mit ärgerlichem Humor aussprach. Wer diese gekünstelte Auffassung nicht abschütteln kann, dem erscheint natürlich die Figur Rudolfs von Habsburg in dem Stück mit ungebührlicher Wichtigkeit behandelt, weil er ihre wahre Bedeutung nicht zu würdigen vermag.

Im „König Ottokar" ist der im „Goldenen Vließ" angebahnte Übergang vom idealistisch-classicistischen Styl zur realistischen Geschichtstragödie scharfer, oft herber Charakteristik bereits vollzogen. Hier gibt es keine Figuranten, die in dem Stück zwar ein Amt, doch keine Meinung hätten, jede Person spricht ihre eigenartige Sprache, hegt ihre besonderen Gedanken, handelt in der ihr eigenthümlichen Weise. Dieser individuelle charakterisirende Styl ist Shakespeares Historien am nächsten verwandt, er setzt geradezu seinen Stolz darein, in Ottokar, Kunigunde, vor allem Zawisch Rosenberg gewagte Combinationen von Geisteselementen durchzuführen, ohne trotzdem die geschichtliche Grundlage zu verschmähen. Und es gelingt, das scheinbar Unmögliche zwingt mit der Gewalt des Wirklichen, sobald diese Menschen in kühner Natürlichkeit auf der Bühne erscheinen. Dabei wird in dieser Tragödie der starke Gedankenkern deutlicher in den Mittelpunkt des Streites gestellt als das goldene Widderfell in der Trilogie. Der Kampf um die Kaiserkrone wird ein Ringen der Principien, der Sieg Habsburgs jener des Rechtes, des neuen Rechtes. So bezeichnet es nach jeder Richtung einen Höhepunkt in Grillparzers Schaffen, wo er als reifer, eigenständiger

Künstler und Denker über die Grundtriebe der Menschennatur sein Urtheil spricht.

Von Jugend auf verwöhnt durch stetes Gelingen glaubt Ottokar das Glück unwiderruflich an seine Fersen geheftet, als ein Auserkorener des Schicksals, dessen Wille allen anderen Gesetz werden müsse, weil niemand fähig sei, ihm Widerpart zu halten. Diese Überzeugung, groß gesäugt durch eine ununterbrochene Reihe von Erfolgen, eben noch bestätigt durch jenen die neuerworbenen Lande Österreich und Steiermark sichernden Sieg über die Ungarn, verstärkt durch den überraschend glücklichen Heimfall Kärntens, flößte ihm sein unbedingtes Machtbewußtsein und Kraftgefühl ein, das sich in den ersten Akten sehr energisch, ob auch nicht allzu sympathisch äußert. Grillparzer unterdrückte, um den Charakter so aufbauen zu können, jede Erwähnung der ihm bekannten und dramatisch sonst wohl verwerthbaren Thatsache, daß Ottokar vordem sich gegen den Vater empörte und unterlegen in Gefangenschaft schmachtete. Eine solche Jugenderinnerung verunglückter Frevelthat taugte nicht für seinen Helden, der in ungehemmtem Siegeslauf sein ererbtes Königreich an Gebiet durch neue Erwerbungen mehr als verdoppelt, im Innern durch Pflege des rührigen Gewerbes zu raschem Aufblühen gebracht hat. Einzig die Kaiserkrone mangelt noch, um Ottokar zum Herrn der Welt zu erhöhen, sie ist das Ziel seines brennendsten Begehrens, nur schlaue Politik, die freilich überschlau sich selbst die Spitze abbricht, heißt ihn, sich so geben als zögere er, damit die schließliche Annahme eine Gnade, das beabsichtigte scharfe Regiment dadurch sein Recht werde. Als unumschränkter Herr denkt er in Deutschland wie daheim zu walten. Echt dramatisch und echt theatralisch zugleich kommt in eben dem Augenblick, da Ottokar selbstsicher schon die Krone in Händen zu halten vermeint und hochfahrend seine nächsten Regierungshandlungen vorausverkündet, die Kunde, die Wahl sei nicht auf ihn gefallen. Unglaublich scheint die befremdende Meldung dem Hofe Ottokars, ihn selbst überwältigt die erste Überraschung derart, daß er sich rasch entfernt, um den Anblick seiner fassungslosen Bestürzung unberufenen Blicken zu entziehen, verschärft wird seine Pein durch die Botschaft, der mit überlegenem Hochmuth behandelte, unbedeutende Graf von Habsburg sei der Erwählte Deutschlands. Mag er auch nach einem Augenblick mit erkünstelter Fassung, die sich bis zum Hohn steigert, zurückkehren, dies erste entscheidende Mißlingen traf ihn im Innersten.

Nach so vielen Jahren beständiger Schicksalsgunst muß ihn dies gänzlich unerwartete Mißgeschick in den Wurzeln seiner Existenz erschüttern.

Es ist für ihn etwas Unerhörtes, ganz außerhalb des Kreises seiner Berechnungen Gelegenes, was ihn, weil es sich so gar nicht in den Rahmen seiner Erfahrungen fügen will, völlig aus dem gewohnten Geleise wirft. Das wirkt auf Ottokar fast so wie der Undank der Töchter und die Erkenntnis seiner Machtlosigkeit auf Lear, wie das Erscheinen des Gespenstes auf Hamlet; eine Zerrüttung des Wesens muß folgen, wie sie sich bei Lear in echtem, bei Hamlet in verstelltem Wahnsinn kundthut. Auch Ottokar ist von da ab der Alte nicht mehr, ja melancholischer Trübsinn und Ausbrüche verzweifelter Raserei stellen sich ein. Es ist der Sturz vom Gipfel in den Abgrund, der ihn ereilt, weil sein Fuß auf der letzten Stufe zur höchsten Macht strauchelte, und mit der gleichen dramatischen Wucht wie im ersten Akt die Boten neuer Errungenschaften sich ablösten, treten jetzt die Überbringer von Unglücksposten einander auf die Fersen. Schlag auf Schlag geht das Wetter nieder, noch befragt er außer Stande dem Vernommenen Glauben zu schenken den Kanzler, als bereits der Gesandte des neuen Kaisers Lehenshuldigung heischend in den Königssaal tritt. In der langen Interregnumszeit der Idee Vasall zu sein längst entwöhnt, vernimmt Ottokar nun die Aufforderung, dienend seines Schenkenamts zu walten bei demselben Habsburg, der vor kurzem unter seinen Befehlen focht und im Unfrieden vom Böhmenkönig schied. Noch mehr, die Hälfte seines Landes soll Ottokar „als böslich vorenthalten von dem Reich“ zurückstellen, demnach all das, was er in langwierigen Verhandlungen und blutigen Kriegszügen sich gewann. Schon um die Schwere dieses Verlustes, zugleich die Höhe von Ottokars Herrscherstolz recht fühlbar werden zu lassen, mußten wir im ersten Akt den ruhmvoll heimkehrenden Fürsten im Vollbesitz seiner Macht erblicken, Zeugen sein, mit welchem Übermuth er den Ständen von Österreich und Steiermark begegnet und mit wie naiver Herrschsucht er die Kunde vom Tode des Kärntnerherzogs begrüßt. Er offenbart hier wenigstens die Eigenschaft, an der es Jason gebrach, den Muth der Sünde, ein herzhaft zufassender Realpolitiker, der es verschmäht, seiner nackten Interessenpolitik ein fadenscheiniges Humanitätsmäntelchen umzuhängen und heuchlerischen Schmerz nicht seiner würdig erachtet. Diplomatische Feinheiten und Ränke sind dem oft gewaltthätig brutalen, doch offenen Charakter Ottokars überhaupt fremd, weshalb der Versuch, sie gegen die deutschen Abgesandten zu üben, mißglückt. Das zeigt auch sein Verhalten gegen die Tartarenhäuptlinge. Diese vor dem König so demüthigen, von fern her kommenden Sendlinge liefern uns den

augenfälligen Beweis, daß Ottokars Herrscherworte weithin gehört werden, doch auch daß seine rücksichtslose Kühnheit niemandes Recht noch Sitte achtet. Wie Czar Peter erhob er einen slavischen Stamm zu ansehnlicher Macht und strebt mit überstürzter Hast Kultur zu verbreiten, weshalb er Fremde in sein Reich ruft. Diesen ungeduldigen, roh zufahrenden Reformdrang verleugnet er auch gegen die Tartaren nicht. So paßt die schroffe Zurückweisung der Prager Rathsherren mit ihren Bedenken durchaus zu seinem Wesen, absichtlich heischt er vom Bürgermeister Knechtesdienste beim Abnehmen der Beinschienen, diese Demüthigung soll die Deputation gleich belehren, daß keine Änderung seiner Gebote zu erhoffen sei. Dabei läßt ferner die passive Opposition der saumseligen Vertreter der Hauptstadt, die nur widerstrebend den unwillkommenen Anordnungen gehorchen, ahnen, wie wenig beliebt der König durch sein hastiges Drängen, seinen starren Eigenwillen bei den Bürgern ebenso wie beim Adel wurde, daß nur der Erfolg ihn trägt und sobald dieser weicht, sein Volk ihm keinen sichern Rückhalt mehr bietet. In der That überwiegt nach Ottokars Fall die Freude über die Demüthigung des Stolzen den Gram über das geminderte Ansehen des Landes bei weitem, sogar sein Weib hat nur Hohn für ihn übrig.

Ottokars Verhältnis zu den Frauen steht im Mittelpunkt des rein menschlichen Interesses. Die Frage nach dem rechten Herrscher wird hier zur Frage nach dem rechten Mann erweitert. Des Königs Mißachtung göttlichen und menschlichen Rechtes tritt in seinem Vorgehen wider Margarethe am schärfsten zu Tage. Seine Empfindung, selber im Unrecht zu sein, äußert sich nach seiner Art in um so rücksichtsloserer Behandlung der Schwergeprüften. Er täuscht sich kaum darüber, daß die Gründe für die Ungiltigkeit der Ehe gerade gut genug seien, um dem „heiligen Synod“ die Möglichkeit zu gewähren, dem mächtigen Herrscher seinen Willen zu thun, ohne die von der Kirche gelehrte Unlöslichkeit der Ehe allzu arg bloszustellen. Mit der ihm eigenen trotzigen Unbekümmertheit führt er auch seinen Großen gegenüber als Ursache der Scheidung zunächst sein Hauptmotiv, daß ihm ein Erbe mangle, dann ziemlich nachlässig, fast verächtlich die kirchlichen Argumente an, um ungeduldig abbrechend mit den bezeichnenden Worten zu schließen:

„Allein wozu noch lange eins und zwei,
Denn erstens, zweitens, drittens, 's bleibt dabei.“

Unverhüllter konnte er die vollste Gleichgiltigkeit gegen angebliche Gewissensbedenken, die zur Auflösung der Ehe führen sollten, kaum

darthun und so zugestehen, die Verbindung mit Margarethe sei blos der willkommene Vorwand gewesen, um deren Länder den seinen beizufügen, nun, wo er diese Gebiete durch Waffengewalt gesichert glaubt, wolle er die lästige Fessel abstreifen.

Margarethe ähnelt in ihrem Schicksal der Königin Katharine im „Heinrich VIII." und doch braucht Grillparzer selbst den Vergleich mit Shakespeare nicht zu scheuen. Hier finden wir das Verhältnis einer älteren Frau zum jüngeren Gatten, das man fälschlich in die „Sappho" als Hauptmotiv hineinzuinterpretiren liebt, und mit wie viel Zartheit ist es behandelt, wie glücklich ist alles vermieden, was den Anschein erwecken könnte, das gealterte Weib klammere sich an den noch kraftvollen Mann. Mit der Josefine Beauharnais, wie sie im Lichte neuester historischer Forschung vor uns steht, hat Margarethe gewiß nichts gemein, aber auch die Übereinstimmung mit der legendenhaften Ausmalung der verstoßenen ersten Gattin Napoleons ist nur sehr gering. Einzig um dem Jammer des verheerten Landes ein Ziel zu setzen, entschloß sich König Heinrichs trauernde Wittwe dem Jüngling, den wie ihr wohlbewußt lediglich politische Gründe zu ihr leiteten, ihre Hand nicht zu verweigern.

„Ich hab' ihn nie geliebt,
Ich dachte nie, ob ich ihn lieben könnte:
Doch sorgt' ich still für ihn und wie ich sorgte,
Fand ein Gefühl sich mir im Innern ein,
Das allen Schmerz der Liebe kennt, wenn auch,
Nichts von der Liebe Glück."

Diese mütterliche Neigung für den Gemahl, eigenartig und kühn erdacht, hält selbst den Verirrungen Ottokars stand. Sie zürnt nicht einmal Bertha von Rosenberg; die Verführte, vom Glanz des Throns Verblendete bemitleidend, nahm sie sich vielmehr mit äußerster Selbstverleugnung vor

„am Tage ihres Falls,
Ihr mild zu sein und hilfreich ihrem Unglück."

Doch Margarethe ist nur im Leiden stark, nicht im Handeln, da tritt der Mangel hervor, der einer solchen zu weitherzigen Güte anhaften muß: Schwäche des Willens. Zum Dulden und Tragen aber drängt sie sich mit rechter Märtyrerfreude, so spricht sie abwehrend zu Merenberg, der ihre Sache vertreten will, sie selbst werde für sich einstehen:

„Allein will ich des Zornes Makel tragen
Und reden, so wie leiden, ich allein!"

Sie leidet denn auch, aber sie redet nicht, vielmehr unterwirft sie sich wortlos als Ottokar ihren ersten schüchternen Versuch zu sprechen zurückweist, nur vor den Folgen warnt sie ihn, damit er nicht wider den eigenen Vortheil handle und als es kam, wie sie voraussah, eilt sie in Rudolfs Lager um für den zu flehen, der sie verstieß; auf der zweiten dieser Bittreisen erlöscht ihr mühsam flackerndes Licht. Wie contrastirt dies auf das Wirksamste von der Art wie dann Kunigunde und Zawisch zum Heer des Kaisers kommt! Gleichwohl ist Margarethe keine überschwängliche Personification abstracter Gattentreue, auch ihr haftet der obgleich geringe Fehl an, der jede dramatische Gestalt uns menschlich naherückt und ihr Loos begründet. Nach dem herben Verlust des geliebten Gatten und ihrer beiden Kinder gelobte sie sich niemals zur zweiten Ehe zu schreiten, nur aufs Äußerste gedrängt, nur aus Mitleid für ihr Volk wurde sie diesem Entschluß untreu, vielleicht in der Absicht durch eine Scheinehe, in der sie Wittwe bleiben wollte, ihr Gelöbnis zu wahren und dennoch dem Lande zu helfen. Darauf deuten wohl ihre Worte, sie sei kinderlos

„Und ohne Hoffnung, je ein Kind zu säugen!
Weil ich nicht will, weit mehr noch, als nicht kann!
Das wußte Ottokar, als er mich freite,
Ich sagt' ihm's, und er nahm es für genehm."

Und dennoch erfüllt sich an ihr das Grundgesetz alles Tragischen, daß jede Schädigung einer Pflicht, mögen sie noch so viel Gründe in der Collision der Ansprüche rechtfertigen, trotzdem schließlich dem schuldlos Schuldiggewordenen verderblich wird. Margarethe mag auch darum so getreu an Ottokars Loos theilnehmen, um durch die Sorge für den zweiten Gatten die am Andenken des ersten verübte Unbill vor sich selbst auszugleichen und jedes Mißgeschick nimmt sie als Buße geduldig hin. Aus dieser Stimmung entspringt ihr stets entschuldigendes Verhalten gegen Ottokar, doch auch ihre Mahnung:

„Er soll vor Unrecht sorglich sich bewahren,
Denn auch das Kleinste rächt sich."

Der Rath kommt zu spät, den Fürsten lenkte wohl bei ursprünglich besserer Anlage das Beispiel seines Vaters, „des ländersücht'gen Königs Wenzeslaw", auf den Margarethe, in ihrem Streben auch jetzt noch den Beleidiger zu vertheidigen, einen Theil der Schuld abzuwälzen trachtet, in die Bahn rücksichtslosester Selbstsucht, welche das Herrscheramt als Freibrief eines jeden Unrechts mißbraucht und Sorge für sein Volk nur als

bequemen Vorwand zur Bemäntelung eigener Pläne oder als Folie für den Ruhm des Gebieters dieser durch seine Anordnungen blühenden Lande kennt. In Rudolf von Habsburg wird dem Gewaltherrscher die nothwendige Contrastfigur gegenübergestellt. Man mag nun gewiß vom ethischen Standpunkt behaupten dürfen, daß diese Lichtgestalt Ottokar in den Schatten dränge, vom ästhetischen trifft dies nicht zu, da Rudolf gerade in seiner Fleckenlosigkeit eine mehr verehrungswürdige, als dramatisch interessante Figur ist; auch dies nach Willen und Absicht des Dichters, der eben seinen Helden theatralisch durch den Gegenspieler im Antheil nicht zu tief herabdrücken lassen durfte noch wollte. In der entscheidenden Scene des dritten Aktes mußte freilich die innere Überlegenheit des Kaisers auch zu äußerem Ausdruck kommen, darauf beruht ja Sinn und Bedeutung des Stücks, sonst aber tritt Rudolf an Bühnenwirkung bescheiden hinter Ottokar zurück. Rudolf war allerdings nicht als Nebenfigur gedacht, wie etwa Heinrich Richmond, der Überwinder Richard III., nur darf man dies nicht aus Loyalitätsrücksichten erklären, die im Drama wahrlich an unrechter Stelle wären, die innere Nothwendigkeit des Stoffes in Grillparzers Auffassung drängte Rudolf auf einen der vordersten Plätze in dieser Tragödie, für die er technisch ebenso wichtig war als etwa Elisabeth in „Maria Stuart". Der Zusammenstoß der Königinnen ist dort der Höhepunkt der Handlung wie hier das Gespräch der Fürsten, der Vorwurf der Doppelheldenschaft kann jedoch hier so wenig als dort erhoben werden.

Im Drama selbst sollte Rudolf als Vertreter des guten Princips keinen Fehl mehr aufweisen, aber der Poet sorgte weise dafür, daß diese milde Abgeklärtheit nicht als erkältendes Attribut eines hyperedeln Kartenkönigs erscheine, sondern als Frucht eigenen Ringens mit der wilden, heißen Natur, als Sieg des festen Entschlusses über widerstrebende Kräfte der Charakteranlage. Sein Rudolf bekennt, auch er blicke auf eine von blos persönlicher unruhiger Ruhmsucht bewegte Jugend zurück, in welcher „der eitle Drang nach Ehre" ihn verführt, „der raschen Thatkraft jungen Arm" unbedacht „an Fremden und Verwandten" zu üben,

„Als wär' die Welt ein weiter Schauplatz nur
Für Rudolf und sein Schwert."

Der jugendliche Habsburger war ein thatendurstiger, abenteuernder Held wie Phyrus und Jason, erst als Mann rang er sich zu jener Klarheit durch, die nun aus seinen von sinnvoller Lebensweisheit durchtränkten Reden spricht. Gehalten und maßvoll in der Form, darum

nicht minder entschieden in Bekämpfung jedes Unrechts tritt er gleich anfangs auf; Ottokars Lob lenkt die Aufmerksamkeit auf ihn und echt bildhaft dramatisch folgt jener Irrthum des Reichsgesandten, der Habsburgs Schild statt Ottokars erhebt, als er die Prophezeihung erwähnt „des Reiches Adler werde Ruh erst finden im Nest des Löwen". Der Aberglaube des Lebens wird im Theater auch dem Skeptischsten zum poetischen Glauben an deutsame Vorzeichen, die Wahrheit der Kunst ist eine andere als jene der Wirklichkeit. Und wenn dann verlautet ganz unerwartet sei die Wahl zum Kaiser auf Rudolf gefallen, so möchte man fast an höhere Einwirkungen denken, welche dem Manne die rechte Stelle zugewiesen, der gegen das Gebot des erzürnten Königs allein von allen Margarethe mit den furchtlosen Worten Schutz bietet: „Stets war bei Habsburg der Gekränkten Schirm."

Ebenso wie der entscheidende Mißerfolg bei der Kaiserwahl Ottokars altes Selbstvertrauen tief erschütterte, so daß der Böhme, obschon er anfangs höhnte „der neue Bettelkönig, nicht einem Reh soll er das Leben retten", seinem Waffenglück nicht mehr unbedingt zu trauen wagt, wurde Rudolfs Bescheidenheit dadurch zu dem sichern Vertrauen erhöht, Gott selbst sei mit der gerechten Sache, die er für Deutschland verfechte. Ottokar gibt sich in seinem Zelt den Schein einer Zuversicht, die er nicht empfindet und die deshalb vor den Einwürfen des Kanzlers nicht unerschütterlich bleibt; gerade Zawischs Drängen zur Schlacht bestimmt den Fürsten aus Mißtrauen gegen den schlauen Rosenberger es lieber auf andere Weise zu versuchen. Er willigt in das Gespräch mit Rudolf, in der Hoffnung, den einstigen schlichten Unterfeldherrn durch die Macht seiner Persönlichkeit zu beugen, durch Glanz und Pracht zu erdrücken, als reicher König über den nothleidenden Kaiser zu triumphiren. Er denkt den Gegner durch sein überlegenes Benehmen zu verblüffen, zu der alten Gewohnheit seinen Befehlen zu gehorsamen rückzuleiten, dann möchte er ihm ruhig die Kaiserkrone gönnen, denn falls ihm der moralische Sieg gelänge, den deutschen Kaiser demüthig dem Willen des Böhmenkönigs weichen zu sehen, stünde Ottokar ruhmvoller da, als wenn er selbst dieser Kaiser wäre. Dann möchte er Habsburg immerhin „ein Fleckchen Grund" abtreten, freiwillig geschehen, kann dies nur sein Ansehen mehren und den Herrscher Deutschlands zu seinem dankbaren Bundesgenossen machen. So geht Ottokar zu Rudolf um den stolzesten Erfolg seinen eigenen Gaben zu danken und die Gunst des Glückes, falls sie wirklich von ihm weichen wolle, mit dem Einsatz seiner persönlichen Überlegenheit zurückzuholen.

Der Plan ist auf den psychologisch richtigen Gedanken gegründet, wer so lange gewohnt war zu gehorchen, werde sich gegenüber dem als selbstverständlich angewandten Ton des Übergeordneten, in der Rolle des nun Höherstehenden nicht behaupten können, da die neue, ungewohnte Würde ihm noch so schlecht sitzen müsse wie ein übelpassendes Kleid. Die Rechnung stimmt jedoch nicht, weil Ottokar keinen schwankenden nur durch den Zufall einer Wahl aus dem Nichts erhobenen Emporkömmling findet, dem er als Sprößling eines alten Herrscherhauses weit überlegen wäre, sondern einen Mann, der seine Krone statt dem launischen Zufall der Geburt dem anerkannten Verdienst innerer Tüchtigkeit dankt, dessen Sinn nicht Eigensucht, nur der Vortheil der Gesammtheit bestimmt, einen echten Fürsten von Gottes Gnaden, erfüllt von dem Glauben, eine höhere Macht habe ihn auf diesen Posten berufen, damit er ihn zum Wohl des Landes ausfülle. Ein solcher Kaiser gilt seinem Volk gewiß als Gnade Gottes und darum nennt er sich mit mehr Recht von Gottes Gnaden als der Erbe einer väterlichen Krone, der sich für auserwählt hält, wo jener sich so erweist. Wer die wahrhaft wichtigen Erfordernisse seines Berufs derart in sich vereint, weiß auch die äußeren Zeichen des Kaiserthums leichtlich zu würdigen; er braucht den Herrscher nicht wie eine ihm fremde Rolle mit eingelernter Kunst zu repräsentiren, gibt er sich nur wie er fühlt, so gibt er sich schon als Kaiser. Und Rudolf empfindet die Veränderung seines Wesens wie seiner Stellung zutiefst im Herzen: „Ich bin nicht mehr, den ihr voreinst gekannt!“ Als ein Wunder berührte auch ihn die unverhoffte Erhöhung, aber statt ihn hoffärtig und eitel werden zu lassen, faßte er es als seine heiligste Verpflichtung die Wunderthat nun an sich selber zu vollenden, in dem er abwarf, was noch von menschlich niedrigem Trachten in ihm gohr, um nur noch der Kaiser zu sein, der niemals stirbt.

„In diesen Adern rollet Deutschlands Blut
Und Deutschlands Pulsschlag klopft in diesem Herzen.“

Einzig den hohen Aufgaben des Regenten will er sich widmen und seiner selbst vergessen, den Dank für seine Erwählung bezeugen, indem er ihrer werth handelt. An diesem seiner Würde und Pflicht vollbewußten Manne prallen alle Pfeile Ottokars wirkungslos ab, ja sie wenden sich zurück gegen den Schützen.

In Rudolfs Lager wird der Böhmenfürst mit Schrecken inne, wie Margarethens Prophezeiung sich bereits erfüllte. Die Lande, die ihm durch sie wurden, fielen ab, seine harte Strenge beschleunigte das Unheil,

welches sie verhüten sollte. Und beruft er sich auf seinen zweifelhaften Rechtsanspruch, dann vernichtet die schlichte Frage: „Wo ist Margrethe nun?“ jeden Einspruch. Eine Hiobspost folgt der andern, Wien ist über, auch Klosterneuburg, die Steiermärker, deren Zuzug den Sieg Ottokars entscheiden sollte, haben das fremde Joch abgeworfen, Milota in Ketten vor Rudolf geführt, unter dessen Feldzeichen der Heerbann all der Länder, um die der Krieg tobt, sich einmüthig schaart. Ottokars Hoffnungen täuschten in jedem Fall und nun, da er mit verzweifeltem Trotz dennoch zu den Waffen greifen möchte, um in aussichtslosem Kampf mindestens die Fürstenehre zu retten, streckt ihm der Habsburger als Freund, die Eigenliebe des Gestürzten schonend, die Friedenshand entgegen, er enthüllt ihm eine Anschauung vom Herrscherberuf, die Ottokar fühlen läßt, sein bisheriges Leben sei eine stete Versündigung gegen wahre Monarchenpflichten gewesen, es gebe eine edlere Art, dies zu sühnen, als wenn er nun nochmals Tausende für seinen Ruhm bluten heiße. Ottokar wird bewegt, er schwankt und weicht dem letzten Druck, der Erinnerung an Margarethe, mit deren Verstoßung er das Unheil selbst herabbeschwor, weshalb ihm jetzt die letzte Zuversicht entsinkt.

Daß der König sich fügt, wird bei der Aufführung, deren Bild dem rechten Dramatiker ja stets beim Schaffen vorschwebt, begreiflicher als beim Lesen, weil er (und zugleich der Zuschauer) das ganze Maß der Unfälle leibhaftig vor sich sieht, Paltram Vatzo überreicht knieend die Schlüssel Wiens, der Pettauer und Milota werden in Fesseln vorgeführt, die Landesherren von Österreich und Steier treten mit ihren Bannern, dem Symbol der Zugehörigkeit, auf Rudolfs Seite, selbst Margarethens Nennung weckt die Überzeugung, jeden Augenblick könne sie auf einen Wink des Kaisers erscheinen. Dabei sei erwähnt, daß die voraufgegangene Scene mit dem Kanzler wohl kräftiger wirken möchte, falls wir von der Unzufriedenheit im böhmischen Lager nicht blos hören, vielmehr sie ebenfalls sehen würden, was etwa durch eine kurze Scene der Wachen vor Ottokars Erscheinen unschwer zu bewerkstelligen gewesen wäre; vermuthlich scheute Grillparzer jedoch den Parallelismus mit jenen Volksscenen, in denen Rudolfs Wesen so glücklich zur Geltung kommt. Ottokar will in seinem augenblicklichen Bestreben gutzumachen sich dazu verstehen, die Lehen von Rudolf knieend zu nehmen, als aber die Zeltwand fällt und die Krieger ihn so gedemüthigt erblicken, erwacht sein trotziges, stolzes Selbst. So lange Rudolf ihm gegenübersteht, handelt er noch unter dem Banne der Überraschung, die seinen Geist zwang, sich

vor dem zu beugen, den er so ganz anders, so viel höher an Gesinnung fand, als er gedacht hatte und — als er selbst je gewesen, mit des Kaisers Abgang schwinden alle weicheren Regungen und nur das Gefühl der Schmach, sowohl im eigenen Innern als vor aller Augen einen anderen als Oberen anerkannt, sich selber herabgedrückt zu haben, herrscht in Ottokar. In seinem „Fort!" liegt alles; das kurze Wort allein wäre freilich zu wenig, in Verbindung mit der zugleich realistisch und symbolisch zu fassenden Aktion macht es jede längere Aussprache überflüssig, ja undenkbar. Ottokar reißt sich die Krone rückwärts vom Haupte, er ist kein freier König mehr, darum will er sie nicht länger tragen, ja nicht mehr sehen, die Spange des prächtigen Mantels, mit dem er den einfachen Habsburger zu beschämen dachte, zerreißt er, so daß der Prunk zu Boden fällt, wie all der Glanz, der ihn bisher umrauschte, und so, der Zeichen der Macht und Größe entkleidet, stürzt er halb sinnlos fort. Wir erinnern uns dabei eines Blattes aus Grillparzers Vorstudien über Cromwell, wo er verzeichnet, der englische Feldherr habe, als er das Parlament auseinanderjagte, seine Uhr weggeworfen, sodaß sie in Stücke sprang und dabei den zitternden Deputirten zugerufen: „Ich will euch zerschmettern wie diese Uhr!" Da fügte der junge Dichter hinzu: „Etwas Ähnliches müßte auf der Bühne von der herrlichsten Wirkung sein. So Wort und Bild zu gleicher Zeit." In Ottokars Abgang liegt etwas Verwandtes. Mehr wäre hier weniger.

Zawisch von Rosenberg durchhieb die Zeltschnur, er ist Ottokars böser Dämon, der die geplante Umkehr des Königs vom Wege der Gewalt auf den des Rechts damit im Keim zertritt. Nicht unverschuldet zog der Fürst sich seinen Haß zu, Zawisch rächt an ihm die beleidigte Familienehre. Man suchte in dem Drama, seine höhere Bedeutung mißkennend, vielfach nur den Contrast von deutsch und tschechisch; wenn dieser überhaupt vorhanden, verkörpert er sich nicht in Ottokar und Rudolf, in denen vielmehr der Gegensatz des falschen Gottesgnadenthums, das die Welt für echt erklärt, und des wahren Herrschers ausgeprägt wurde, sondern in dem Rosenberger und dem jungen Merenberg. Beide treiben verwandte Motive, doch wo Seyfried stets die edle, offene Natur bleibt, ein wenig an Max Piccolomini gemahnend, ist im Zawisch kein Tropfen ehrlicher Geradheit, hinterlistig heuchelnd führt er seine Anschläge durch. Die lauernde Tücke des Rosenbergers vermag sich freilich nicht so gänzlich zu verbergen, daß nicht jeden das Gefühl verborgener Ränke in seiner Nähe überkäme; diese Figur ist eine der kühnsten, eigenartigsten

Schöpfungen Grillparzers, eine der schwierigsten, doch auch lohnendsten Aufgaben der Schauspielkunst. Er ist entschlossen, die Schmach seines Hauses zu rächen, noch bevor er weiß, wie dies vollbringen. Blitzschnell erfaßt er die Gelegenheit, als Kunigundens unzart voreiliges Nahen ihm das Unternehmen als durchführbar darstellt, Ottokars neue Gemahlin verführend die Ehre des Königs zu rauben, wie dieser den Namen Rosenberg geschändet. Sogleich setzt er den dreisten Plan mit äußerster Verwegenheit ins Werk. Der scheinbar unwillkürliche Ausruf: „O schöner Krieger!“ mag die feurige Ungarin täuschen als sei er unbeabsichtigte Huldigung ihres sieghaften Eindrucks; Zawisch weiß wohl, was er will. Er ist es zwar gern zufrieden, wenn die Rache an Ottokar zugleich seinen Lüsten Befriedigung gewährt, doch wird seine Sinnlichkeit stets von einem spöttischen kühlen Verstande regiert. Er betreibt sein Geschäft mit der cynischen Frivolität eines berufsmäßigen Don Juan und wie er sich schon „manches Herz ersungen bei den Klängen seiner Zither“, gelingt es ihm auch bei der stolzen, hochgemuthen Königin.

In Kunigundens Adern pulst jugendlich heißes Blut, ihre starke Sinnlichkeit reizt der stattliche Zawisch in weit höherem Maße als der alternde Fürst, dem „schon graulich Haar und Bart spielt“. Sobald sie ihrem zornsprühenden „Ihr wart's“, nachdem sie den Kühnen ins Auge gefaßt, langsamer das beschwichtigende „wohl nicht“ folgen läßt, ist der Würfel bereits gefallen, von nun ab theilt sie mit ihm ein Geheimnis als seine Mitschuldige. Sie duldet seinen Händedruck beim Tanz, nicht blos weil sie zu stolz wäre, „meines Gatten Zorn in meiner eigenen Sache anzurufen“; in ihr ist, obzwar sie sich empört glaubt, jene Art von Haß, die bald in Liebe umschlägt. Der schlaue Menschenkenner Zawisch charakterisirt ihre Stimmung am treffendsten:

„Ein adlig, wildes, reiterscheues Füllen,
Den Zaum anschnaubend, der es bänd'gen soll.“

Er reizt ihre Eitelkeit durch die Behauptung, sein Gedicht gelte der Zofe, und so erzielt er, daß sie die Verse an sich nimmt. Beim Ertheilen des Preises, ihr die Schleife vom Arm raubend, bringt es seine grenzenlose Verwegenheit dahin, daß Kunigunde für ihn zittert. Ottokars Rüge weckt ihren störrigen Sinn wider den mürrischen, rechthaberischen, ungestümen Greis, wie sie ihn mit unwilliger Übertreibung nennt. Sehr bedeutsam und stimmungsvoll schließt der zweite Akt, in dem Ottokars Ansehen durch Rudolfs Wahl den ersten Stoß erlitten, während Kunigunde

dem fernen Zitherspiel lauscht, bei welchem Zawisch seine Liebeswerbung vorträgt.

Ottokar erblickte in den Menschen nur Werkzeuge für seine Absichten, die er achtlos fallen läßt, sobald sie ihren Zweck erfüllten; er kannte blos ein Ziel: Befriedigung seiner Ruhmgier, das führt ihn ins Verderben. Zawisch hilft unredlich dabei, er verleitete den König durch schlaue Reden die Antwort an die Reichsgesandten hochmüthig aufzuschieben, er verführt dessen Weib, während der Fürst noch so im Wahne seiner selbstsichern Überlegenheit schwelgt, daß er den aufsteigenden Verdacht als undenkbar von sich weist. Der Rosenberger drängt trüglich zur Schlacht, er sorgt dafür, daß die Böhmen ihren Herrscher knieen sehen, er flieht dann mit Kunigunde und verleitet auch den „vierschröt'gen Milota" zu Treubruch und schimpflichem Verrath.

Ottokars Ansehen und Ruhm sind dahin wie die Hälfte seines Reiches, seine Lebensarbeit vernichtet, die ihm verbliebenen Erblande schwierig, wenig gewillt, sich seinem Regiment wie vordem zu fügen, Selbstvertrauen, ja Selbstachtung entschwanden, er fühlt sich allein und aufgegeben, nie wieder verläßt ihn das Bewußtsein des tiefsten Falls. Die Erinnerung, in welcher Stimmung er sich unterworfen, ist hinweggewischt, nur ein Bild blieb unauslöschlich in seiner Seele haften, beständig sieht er sich vor Rudolf gebeugt und hört den entsetzten Aufschrei seines Gefolges: „Der König kniet!" Er will und kann die allgemeine höhnische Geringschätzung nicht ertragen. So zerreißt er den kaiserlichen Brief. Nicht leichthin entschloß er sich dazu, der kränkendsten, härtesten Worte der jungen Gattin bedurfte es, ihm diese Lossagung vom Treueeid abzupressen. Unendlich fein ist es da, wenn Ottokar den Zawisch als Verräther niederstechen will und ihn, einhaltend, gehen heißt, da die Königin ihn ruft; er fühlt, nicht auf solche Weise werde seine Ehre wieder hergestellt, und schämt sich zugleich, daß ihn Eifersucht auf diesen übermannen konnte, es mag wohl auch das Gefühl der Selbstverachtung in ihm so stark sein, daß er denkt, sie verhöhnten ihn mit Recht. Doch dies soll anders werden, zu seinem alten Glauben „die Ehre eines Königs steht nicht um tausend Menschenleben feil" zurückkehrend, träumt er nicht länger gleich Rudolf von Friedenskronen. Der Schein der Ehre gilt ihm wieder mehr als ihr Wesen, darum entflammt sein Zorn beim Anblick des alten Merenberg, weil dies ihn mahnt, daß Seyfried seine Schmach sah. Der stolze Selbstherrscher erlag, als Tschechenfürst auf seinen Adel gestützt, dem er die eingezogenen Güter zurückgibt, will er

dem Kaiser nochmals entgegentreten. Er muß ihnen ohne Schwur vertrauen, denn es mahnt ihn, „man kann knien und schwören und doch das Wort nicht halten, das man gab“. Auf die Überzeugung hin „Kein Böhme hat noch seinen Herrn verrathen“ wagt Ottokar den Krieg und durch den Verrath des Führers der tschechisch-nationalen Partei, durch Milotas Abfall in der Schlacht, verliert er Krone und Leben. Sein frevles Spiel mit Bertha rächt sich, der Bruch ehelicher Treue ist der erste Anlaß seines Sturzes: er verletzte sie, als die Rosenberge ihn durch das Mädchen lockten und diese betrogenen Betrüger beschleunigen dann heimtückisch seinen Fall; er verhöhnte sie noch stärker durch die böswillige Nichtigkeitserklärung der Ehe mit Margarethe und damit wurde der Lehenseid der Österreicher und Steirer zu nichte, mehr als dies, der Ruf, wie er an seinem Weibe gethan, wird die Ursache seiner Niederlage bei der Kaiserwahl. „Mit ihr habt ihr das Glück von euch verbannt,“ spricht Rudolf und in dem erschütternden Monolog an Margarethens Leiche erkennt Ottokar in dieser Trennung die Quelle alles Unheils. Wie er die Treue gegen Margarethe brach, so vergeht sich Kunigunde wider ihn, wie er der Ehre seines ersten Weibes durch die Scheidungsgründe zu nahe trat, „der jüngst verflossnen Jahre Lauf zum Gräuel und zum Ärgernis“ machte, wird seine Ehre nun durch die Hingabe seines zweiten Weibes an Zawisch befleckt. Doch wie das goldene Vließ endlich nach Delphi zurückgebracht wurde, so vereint der Poet den durch den Tod entsühnten Fürsten wieder mit Margarethe, die es „im Tod erprobt“, daß sie sein echtes Weib blieb. „Das Leben ist das einz'ge Gut der Schlechten“, es wird Kunigunde und ihrem tückischen Begleiter gefristet. Über den beiden Leichen aber geht als versöhnender Schlußaccord mit Rudolfs Rede im Zeichen Habsburgs die Morgenröthe einer besseren Zukunft auf.

Der Kaiser verharrte unbeirrt als derselbe, wie er in der entscheidenden Zusammenkunft mit Ottokar hervortrat, ein Herrscher, der seines Amtes ausschließlich zum Nutzen des ihm anvertrauten Landes waltet. Aus dem Feldhauptmann, der blos aus Lust an Krieg und Abenteuern Ottokars Schlachten schlug, wurde der Friedensfürst, der nur zum Wohle seiner Völker bei zwingender Nothwendigkeit zum Schwerte greift. Rudolfs Weg ging nach oben, der Ottokars nach unten. Sein selbstloser Sinn, der nur das Recht anstrebte, machte den Habsburger groß, der selbstsüchtige Sinn, der zu Unrecht jeder Art verleitete, machte den Przemysliden klein. Der Böhmenkönig erntet, was er gesät, doch

König Ottokars Ende wird unserer Sympathien würdiger als König Ottokars Glück. Bewegt uns zunächst lediglich das Mitleid mit dem aus schwindelnder Höhe so tief Gestürzten, so wächst Ottokar im Schlußakt in demselben Maße sittlich empor wie das Schicksal ihn zu Boden drückt. Die alte Entschlossenheit und Kraft wichen mit dem Glauben an sein Glück; er mahnt da mehrfach an den Napoleon von 1815, an das Maifeld wie an Waterloo. Die Schwingen seines Geistes sind gebrochen, dumpf hinbrütend finden wir ihn auf dem Kirchhof von Götzendorf. „Die Flucht der Königin gab ihm den Rest.“ Ein theatralischer Meisterstreich ist es, wenn Ottokar, im Glauben die verhaßten, ehebrecherischen Schänder seiner Ehre seien dort verborgen, ins Haus des Küsters dringt, den Vorhang aufreißt — und vor Margarethens aufgebahrter Leiche steht. Dieser gewaltige Eindruck läßt im Herzen des gewaltthätigen Mannes die Einsicht aufquellen, sein Unrecht wider die Todte räche sich nun an ihm. Nur in Folge einer so fürchterlich enttäuschenden Überraschung konnte er jetzt im Innersten aufgerüttelt, seine Fehler erkennend und beklagend, sich an diesem Sarge derart läutern, wie dies sich in dem tief wühlenden Monolog des verwundeten Herrschers dann auf dem Schlachtfeld bewährt. Galten ihm früher Land und Volk lediglich als Mittel zur Befriedigung seines Ehrgeizes, so betet er nun:

„Hast Du beschlossen
Zu gehen ins Gericht mit Ottokar,
So triff mich, aber schone meines Volks!“

Sophismen, mit denen der Mensch sich sonst nur zu gern täuscht, halten dem feierlichen Ernst des Todes nicht Stich, darum schwindet jetzt die Illusion, als habe er nur durch Schlimmes den Weg zum Guten gesucht, blos geblendet gefehlt, aber nie mit Willen Unrecht verübt:

„Doch einmal ja! — und noch einmal! O Gott,
Ich hab' mit Willen Unrecht auch gethan.“

An Margarethe denkt er da in erster Linie und einmal an diese Verschuldung gemahnt, stellen sich ihm auch all die anderen vor Augen, von Berthas Fall bis zur jüngsten, Merenbergs Tod. Und nun tritt Seyfried dem König entgegen, der Jüngling, der Bertha liebte, der Getreue Margarethens, der Ritter, welcher Ottokars Treueeid an den Kaiser hörte, der Sohn des Merenbergers, in diesem Anblick versinnlicht sich des Fürsten böses Gewissen nach allen Richtungen. Reue füllt sein Herz und lähmt seinen Arm, Ottokar erliegt, doch Seyfried, obzwar schwer gereizt durch den Raub an seiner Liebe, den Mord an seinem Vater,

kann der That nicht froh werden, durch die er des Kaisers Gebot übertrat und den niederstreckte, der ihm einst Muster und Beispiel war. Er flieht, während die wahnsinnige Bertha ihr langes Schweigen brechend bei Ottokars und Margarethens Leichen betet:

„Und vergib uns, als auch wir vergeben!
Und führ' uns nicht in Versuchung!"

Ottokar ist gleich dem Lear die Tragödie des absoluten Herrschers, des Gottesgnadenthums im üblichen Sinne. Die unumschränkte Macht, die einem Manne von großen Gaben ward, den überdies das Glück begünstigt, verleitet ihn zu der trotzigen Anschauung, voluntas regis suprema lex esto und dies wird ihm zum Verderben. Wer sein Selbst am Höchsten stellt, alles andere für gering und werthlos achtet, der werthet die sonst geltenden Werthe nach eigenem Gutdünken um, bis er sich „jenseits von Gut und Böse" befindet. Ottokars Frevel wider die Heiligkeit der Ehe ist nur der Tropfen, welcher den Becher überfließen macht, das letzte Glied der Kette sich steigernder Gewaltthaten aus Herrscherübermuth. „Ottokar" ist ästhetisch, trotz mancher im Stoff gelegenen Mängel, ein Meisterwerk, ethisch ein starkes Plaidoyer für die Rechte des Menschen und besonders des Weibes. Es vertritt jene Anschauung, die Marie von Ebner-Eschenbach in dem schönen Schlagsatz ausprägte: „Auch der ungewöhnliche Mensch ist gehalten seine ganz gewöhnliche Schuldigkeit zu thun." Vielfach verdunkelt durch unzutreffende politische Bezeichnungen, die sich mit diesen rein ethischen Kategorien nicht decken, ringen zwei Weltanschauungen heute schroffer als je miteinander: Individualismus und Socialismus, Sonderstreben oder Gemeinschaft. In unserem Drama ficht Ottokar unter der Fahne des Einzelinteresses, Rudolf unter jener der Solidarität und der blendende Ausnahmsmensch der Scheingröße erliegt moralisch wie faktisch der prunklosen Gesinnung des Vollmenschen. Ottokar bedient sich der Rechte des Fürsten, Rudolf denkt vor allem seiner Pflichten, der Wahlkönig will der Diener seines Staates sein, der Erbkönig sein Herr; weil Rudolf nicht so hoher Geburt ist wie Ottokar, liegt ihm die Menschenverachtung fern, die in der wimmelnden Menge nur Knechte erblickt, ihm sind sie Gleichberechtigte, für deren Wohl er das eigene Behagen willig hingibt. In diesem machtvollen Werk, der glänzendsten Tragödie aus Österreichs Geschichte, werden von dem Stifter seiner Dynastie die Gesinnungen verkündet, welche die Gebieter der Welt erfüllen sollten und auch Ottokar beugt sich schließlich

gleicher Einsicht. Rudolf warnt mit Hinweis auf den Sturz des Böhmenkönigs die künftigen Herrscher vor übermüthigem Stolz und man darf darin wohl die gleiche ernste Mahnung erblicken, wie Grillparzer sie später in einem vielbewunderten, mannhaften Gedichte dem Volkskaiser Josef, dem Prunk und Schein nicht minder verhaßt waren als seinem großen Ahn, in den Mund legte, nur auf jeden Mächtigen für den Fall ihrer Nichtbeachtung angewandt:

„Dann denkt, ich kam zum jüngsten eurer Tage,
Was feig verdunkelt, kehrt zurück ans Licht
Und mit der Weltgeschichte Demantwage
Geh' ich ob meinen Enkeln ins Gericht.“

VII.

Ein treuer Diener seines Herrn.

Eine der sympathischsten Gestalten Shakespeares ist der wackere, „mehr Manns als Urtheils" in sich fühlende Graf von Kent, der Getreueste unter Lears Freunden, der muthvoll aufbrausend den König warnt, als dieser Cordelia verstößt, aber, selbst von dem gereizten Autokraten verbannt, es nicht lassen kann, heimlich wieder in dessen Dienst zu treten, um seinem Unglück tröstend zur Seite zu bleiben und nach Lears Tod die von Albanien ihm und Edgar angebotene Herrschaft zurückweist, nur von dem einen Wunsche beseelt, dem geliebten Herrn bald ins Jenseits zu folgen. Als Muster echter aufopfernder Mannentreue erscheint so „der verbannte Kent, der in Verkleidung nachfolgte, dem ihm feindgesinnten König und Dienste that, die keinem Sklaven ziemten". Seine Motive sind rein persönlicher Art, seine Anhänglichkeit haftet an diesem bestimmten Menschen Lear mit seinen Vorzügen und Schwächen, allein er stellt sich dem verehrten Herrn auch mahnend in den Weg, wo dieser Unrecht handelt. Dem Kent Shakespeares entspricht Grillparzers Bancban nicht in allen Stücken, der Vergleich scheint zunächst sehr zu Ungunsten des jüngeren Poeten auszufallen, es genügt jedoch nicht, den Unterschied in der Behandlung des Themas zu constatiren, man muß auch trachten, seine Gründe zu erkennen. Dem Palatin von Ungarn trat man noch viel härter zu nah als dem englischen Edeln und dennoch bewahrt er schrankenlose Treue, keinen Augenblick wankend, darum meint man wohl, Bancban sei ein serviler Knecht, wo Kent den Trotz des Freien beweise. Dabei wird nun gleich ein Hauptunterschied übersehen. Bei Kent sind Beleidiger und Herr dieselbe Person, Bancbans Ehre hat nicht der König, dem sein Treueschwur galt, verletzt, blos die Verwandten des Königs frevelten wider ihn und sein Weib. Kent erweist Gutes dem,

der ihm Böses that, Bancban opfert sein racheheischendes Ehrgefühl auf dem Altar des Vaterlandes der strengen Pflicht. In Wahrheit ist von den Beiden Kent der treue Diener seines Herrn, Bancban hingegen der treue Hüter des Staates, Kent opfert sich dem Wohl des Einzelnen, Bancban dem der Gesammtheit, des einen Handlungsweise entspricht der individualistischen Denkart, wie sie die letzten vier Jahrhunderte beherrschte, die des andern der socialen Anschauung des Alterthumes, wie sie künftige Zeiten wieder an die erste Stelle rücken mögen. Kent ordnet sich einer Person unter, Bancban einer Sache. Die concretere Anschaulichkeit begünstigt Lears Freund auf der Bühne, gegenüber dem abstracteren Heroismus des Schützers Ungarns, dessen ethische Motive jedoch gerade einem modernen Empfinden höher geartet dünken müssen.

Im „König Ottokar“ hatte Grillparzer seinen Staatsbegriff im Gegensatz zur Willkür des Autokraten in Rudolfs Gesinnung ausgeprägt, in dem Mächtigsten, in dem Fürsten selber blos ein dem höheren Zweck der Wohlfahrt der Gesammtheit unterzuordnendes Mittel erblickend. Nur wer aus dem ersteren Geschichtsdrama lediglich eine Verherrlichung der österreichischen Dynastie herausliest, kann in den weitverbreiteten Irrthum verfallen, den „Treuen Diener“ für ein Werk des Servilismus zu erklären, weil die falsche Prämisse den unzutreffenden Schluß nach sich zieht. In Wahrheit mußte es Grillparzer reizen, die Bekämpfung der Eigensucht, wie sie, im „Goldenen Vließ“ bereits auftauchend, den Hauptinhalt des „König Ottokar“ bildet, nun auch im Verhältnis des mit Macht betrauten Unterthanen zum Herrn — und Andreas ist zunächst die Verkörperung des Staatsganzen — darzustellen. Den Kent-Typus hatte er schon im unbedingt ergebenen Kanzler des Böhmenkönigs angewandt, nun trieb es ihn zu einer anders gestellten Aufgabe. Die Moralphilosophie Kants, des Mannes, den Grillparzer unter den Denkern am höchsten stellte, verficht der „Treue Diener seines Herrn“.

Nur den äußeren Anlaß bot der Zufall, daß dem Dichter vom Obersthofmeister der Antrag gestellt wurde, ein Stück aus der ungarischen Geschichte zur Krönungsfeier der vierten Gemahlin des Kaiser Franz zu schreiben. Die geringe Bereitwilligkeit Grillparzers diesem Wunsch zu entsprechen, trotzdem eben jene Fürstin es war, der er die kurz zuvor erfolgte Aufführung des „Ottokar“ zu danken hatte, beweist wohl hinlänglich wie wenig er zum Hofdichter taugte. Den Stoff von Banus Bank, auf welchen der Poet hiebei gerieth, legte er, der im „Ottokar“ den historischen Thatsachen im Wesentlichen Treue bewahrt, in der freiesten

Weise sich so zu recht, wie er dies für seine tieferen Absichten bedurfte. Die Verschiedenheit der Überlieferungen erleichterte dies. Längst hatten ähnliche Pläne ihn bewegt und so schuf er aus bewußter Absicht die Tragödie der Pflichterfüllung.

Es ist aber zugleich die Tragödie der Pflichtverletzung. Drei fürstliche Personen führt uns dies Drama vor und sie alle tragen den gemeinsamen Grundzug, daß sie ihre Neigungen über ihre Pflichten stellen, während der Reichsverweser wie sein Weib der Pflicht vor den Lockungen der Begier den Vorrang ertheilen. In allen Abstufungen wird dies auf beiden Seiten gezeigt, die Extreme des nur den Aufgaben seiner Stellung lebenden Mannes und des lediglich die Vorrechte der Geburt Begehrenden stellen Bancban und Otto dar, der eine ganz ebenso ahnungslos, daß der Mensch etwas anderes als Pflichterfüllung zum Ziel des Daseins erheben könne, wie der andere, daß es dergleichen überhaupt gebe. Daher der instinktive Widerwille des Herzogs gegen den Magnaten, dessen überlegener Ruhe seine tollen Streiche nichts anzuhaben vermochten. Daneben die beiden Frauen Gertrude und Erny, jede dem Manne, der ihnen am nächsten steht, wesensverwandt, doch ohne diese Art bis aufs Äußerste zu treiben, beide an Gatten vermählt, denen sie fremder Wille zueignete; Erny, ob sie auch manchmal unbesonnen den falschen Schein nicht völlig zu meiden weiß, bestrebt den geschlossenen Bund in unbefleckter Treue zu bewahren, Gertrude den Schein stets wahrend, doch im Innern fremd und gleichgiltig gegen den Gemahl, der seinerseits redlich bemüht ist die Pflicht mit der Neigung zu versöhnen ohne daß ihm dies gelänge. Unterliegt endlich auch die freischweifende Begier der strengen Treue, so vermag uns dies darum nicht voll zu befriedigen, weil die herbe Pflicht mit zu einseitigem Rigorismus erfaßt wurde, ganz im Sinne von Kants Anschauungen, wonach das widerwillig gethane Gute mehr ethischen Werth besitzt als die mit froher Neigung erfüllte Pflicht, aber sehr im Widerspruch mit den Erwartungen eines Theaterpublikums, das vor solcher bitterer Schärfe der Anforderungen zurückschaudert. Nur aus dem Geist des schroffsten Kantianismus ist es denkbar die Vorgänge im „Treuen Diener" mit ungemischten Gefühlen zu begleiten.

August Sauer verwies mit Geschick auf mancherlei Entwürfe Grillparzers zu andern Dramen, die hier theilweise Verwendung fanden. Gertrude besitzt so ein Vorbild in jener Agnes von Ungarn, der im „Kaiser Albrecht" die Hauptrolle zugedacht war, vor allem der stark männliche Zug, der in beiden waltet, das gleiche Gefühl der Fremdheit in dem

Lande, dessen Krone sie tragen; wie Agnes nur in der Größe ihres Hauses, lebt Gertrude nur für Otto, den sie ihren einzigen Trost „mir theurer als mein Selbst" nennt und dessen Absichten sie unbedenklich Gatten und Sohn hintansetzt. Sie behauptet zwar Andreas gegenüber, diesen „weiß Gott wie innig" zu lieben, doch in demselben Athemzug heuchelt sie ja auch nie empfundene Neigung für sein Volk und doppelt verdächtig werden ihre Worte durch den leicht ersichtlichen Zweck, dem König mittelst dieser Schmeichelei die Ernennung Ottos zum Mitregenten abzunöthigen, dem mißfälligen Eindruck zu begegnen, welchen ihre unbegrenzte Vorliebe für den Bruder bei ihm hervorrufen müßte. Gertrude täuscht sich kaum darüber, daß ein solches Regiment der Landfremden mit Übergehung der erprobten alten ungarischen Räthe die Liebe des Volkes zum Herrscher ins Schwanken bringen könnte. Ebenso zwingt sie später Bancban sehr gegen dessen Willen zunächst Otto zu retten, während ihr Söhnchen den Todesgefahren ausgesetzt bleibt, denen die Königin selbst gleich darauf zum Opfer fällt. Ihre Mutterliebe steht eben auf der Höhe ihrer Gattenliebe. Vor Andreas meinte sie, die Regentschaft werde ihr als der treuesten Hüterin des Erbes ihres Sohnes mit Fug verliehen, dann aber ist in ihr kein Gedanke an das Interesse der Dynastie, nur Sorge für den Blutbefleckten. In tändelndem Leichtsinn vernachlässigte sie vorher schon die Regierungsgeschäfte, sich lieber für die von Otto veranlaßten Festlichkeiten erwärmend. Sie will den Glanz und das Gewicht der Macht, entzieht sich jedoch den damit verknüpften Pflichten, obzwar sie wider den Gebrauch die Würde mit List an sich gerissen. Ottos Bewerbungen um die Gemahlin des Reichsverwesers ebnet sie in jeder Weise die Bahn, dadurch verwöhnt steigert dieser seine Anforderungen stets, bis sie immer nachgebend sich zu dem verhängnisvollsten Schritt verleiten läßt, Erny in des Herzogs Gemach zu locken. Und sie „weiß, was ich verletze, wie sehr zu tadeln, daß ich mich gefügt", wie verdammlich ihre übertriebene Liebe zum Bruder ist und wie er diese Schwäche mißbraucht. Dennoch verläumbet die Königin, als Ernys Blut schon den Teppich färbte, die durch Ottos Lüste in den Tod Gejagte und legt ihr ein schweres Vergehen zur Last, daß die Fürstin selbst an ihr geahndet haben will. An ihrer Schwäche wird sie gestraft, „in ihm vernichtet, der mein Alles war," durch des Bruders stumpfsinnige Feigheit innerlich zutiefst verwundet noch ehe der physische Tod sie durch einen jener Zufälle ereilt, die Bancban „des höchsten Gottes Boten" nennt. Gertrude ist tief mitverstrickt in Ottos Vergehen, der nur durch ihre

Nachsicht (ein allzumilder Name für dies Verhalten) zu solchem tollen Wüthen den Muth fand. Sie büßt die Mitschuld an Ernys traurigem Geschick mit dem Leben.

Auch Andreas wird damit an seiner Schwäche gestraft, daß er die Gattin, der zu Liebe er gegen seine Herrscherpflicht fehlte, auf so schreckliche Weise verliert. Nur dem tüchtigsten, gerechtesten, bewährtesten Stellvertreter hätte er sein Land vertrauen dürfen, doch er übergab die Macht seinem aller erforderlichen Eigenschaften entbehrenden Weibe. Er glaubt dabei noch stark zu sein, weil er in entscheidender Minute an Ottos zügellose Wildheit gemahnt, sich im letzten Moment besinnt und statt des zu so verantwortungsschwerem Amt völlig untauglichen Schwagers Bancban zum Mitregenten ernennt. Blos ein Zufall erspart den Ungarn das undenkbare Schauspiel, diesen tollen Wüstling als obersten Hüter des Rechts mit voller Gewalt ausgestattet zu sehen, wozu die thörichte Nachgiebigkeit ihres Herrschers der Königin gegenüber sie beinahe verurtheilt hätte. Ja als Gertrude angesichts des ganzen Hofes, voll Ärger über das Scheitern ihres fast schon erreichten Planes, sich weigert dem Manne die Hand zum Kuß zu reichen, mit dem gemeinsam sie walten soll, braust Andreas zwar auf, doch allzu rasch begütigen ihn ein paar, noch dazu sehr gewundene und verclausulirte Worte der Königin an Bancban, obzwar es klar ist, daß diese nur zurückweicht, um die bedrohte Ober-Regentschaft für sich zu retten, während ihr Übelwollen gegen den aufgezwungenen Mitregenten, durch diese Nöthigung formell nachzugeben, noch wächst. „Ob heftig zwar, ist sie gerecht und klug!" meint der König in einem Augenblick, wo Gertrude soeben das Gegentheil bewiesen. Der verblendete Herrscher thäte besser seine nachdrückliche Mahnung zur Pflicht beim Scheiden statt an Bancban an seine Gattin zu richten, die wider alle Aufgaben der Regierung gröblichst verstoßen wird.

Man braucht nicht im Stück nirgends erwähnten Ursachen für die Abneigung Gertrudens wider Bancban nachzuspüren, wo so deutlich hervortritt, daß sie in ihm stets den haßt, der ihrem Herzblatt Otto vorgezogen wurde und daß deshalb weder seine anfängliche Ablehnung der Macht noch sein ehrliches Bestreben, ihre Autorität hochzuhalten, die Königin versöhnen können, ja gerade seine etwas pedantisch-gewissenhafte Geschäftsführung muß die Ungeduldige noch mehr aufbringen. Dieser Widerwille gegen Bancban läßt sie auch geneigter werden, Ottos Bemühungen um Ernys Gunst weitgehendste Förderung zuzuwenden; es

beleidigt sie förmlich, daß die Gräfin ungerührt durch des Herzogs Liebesflehen an diesem Gatten festhält und der Gedanke mag sie kitzeln, ihrem Bruder werde dadurch eine heitere Rache, daß er den Palatin bei seinem Weibe aussteche, wie dieser ihn beim König. So sinkt die Fürstin schließlich fast bis zur Kupplerin herab und findet verdienten Lohn. Auch Andreas erntet die Frucht seiner schlimmen Aussaat, die Liebe für Gertrude verblendete ihn ebenso, wie sie in ihrer Vergötterung Ottos blind war. Nun muß er schmerzvoll klagen:

„Wie gräbt Erinnerung mit blut'gen Zügen
Und zeigt, was ich verseh'n, wie ich gefehlt."

Allein selbst jetzt noch, obgleich er seine Schuld an dem traurigen Wirrsal erkennt, obschon Bancbans beispiellose Treue ihm den immerhin unsicheren Kampf gegen die Meuterer erspart und diese zu freiwilliger Unterwerfung bewegt, vermag er nicht aus eigenem Entschluß die so schwer Gereizten zu begnadigen. Andreas darf keineswegs als Idealbild eines Herrschers gelten, er wie sein Weib setzen die Sorge für Staat und Volk ihren persönlichen Neigungen hintan, folgen ihrer Vorliebe statt vor allem zu bedenken, was dem Lande nützt. Und für wen verletzen sie ihre dringendsten Pflichten! Der König für eine Gemahlin, welcher er gleichgiltig ist, Gertrude für einen Bruder, der nichts liebt als sich selbst.

Der Prinz pflichtet jener Auffassung von der Bedeutung erblicher Fürstenmacht bei, die unter dem ancien régime allerorts in Geltung stand und das größtmögliche Vergnügen des Gebietenden als Staatszweck betrachtete. Sein Dünkel verirrt sich bis dahin, daß ewige Kerkerhaft ihm angemessenste Strafe einer edlen Frau scheint, die seine beschimpfende Werbung mit verdienter Verachtung zurückwies. Er folgt lediglich seiner Leidenschaft, doch zeigt sich auch das Königspaar von diesem Fehler angenagt und eher kühler denn besser als der hitzige, jugendliche Herzog. Das mangelnde Pflichtgefühl der Herrschenden ruft Ernys Tod, den Aufruhr und Bürgerkrieg hervor. Wie anders erscheint daneben gehalten Bancban, dem die Pflicht alles ist, der keine persönliche Rancune, keine noch so berechtigte Schwäche kennt, der mit altrömischem Heroismus sich zu verleugnen weiß, selbst in seinen geheiligtsten Empfindungen, sobald das Staatswohl dies fordert! Eine Tragödie, wo der Vertreter des Volkes die Herrscher an Seelenadel so weit hinter sich zurückläßt, dürfte immerhin mehr republikanisch als servil zu nennen sein.

Bancban müßte als Bewunderung erzwingender, eherner Charakter gleich Brutus den stärksten Eindruck wecken, hätte der Dichter selbst dies nicht absichtlich vereitelt. Im Streben nach schärfster Individualisirung jeder Person wurden die einfachen Grundlinien dieses Charakters mit allerlei seltsamen Schnörkeln versehen, bis aus dem sicher auf dem Gefühl der Pflicht ruhenden Helden eine krause, wunderliche Figur ward. Sauer weist sehr zutreffend auf den eben damals stärker werdenden Einfluß spanischer Lectüre zur Erklärung hin. Vom modernen Standpunkt könnte man weitergehend den „Treuen Diener" im Gegensatz zu dem realistischen „Ottokar" geradezu als ein naturalistisches Werk bezeichnen. Liebte doch Grillparzer stets das Kühne, von jeder Schablone Abweichende zu gestalten und angeregt durch Lope mag er nun, wie für die Erny ein wirkliches Urbild aus der damaligen Wiener Gesellschaft nachweislich vorlag, auch für deren Gatten ungescheut kleine, sogar kleinliche Details dem wirklichen Leben entlehnt haben, um die Figur naturwahrer zu bilden. Wenn Kants Morallehre den Eckstein des Planes abgab, so mag ferner die unscheinbare Person des Königsberger Weisen dem Dichter unbestimmt vorgeschwebt haben, und nun interessirte ihn die Frage am lebhaftesten, wie ein zunächst durch manche Schrulle dem Lächeln ausgesetzter Mann von fast beschränkter Pflichttreue, durch den Zwang der Lage über sich selbst erhöht, in tragischen Verwicklungen eine in ihrer Einfachheit erhabene, unverrückbar ihr Ziel im Auge behaltende Charakterstärke offenbaren möchte. Ungleich bühnenwirksamer wäre ein Bancban, dessen ganzes Pathos sich in dem Satz concentrirte, den er bedeutsam genug im Beginne aufstellt:

„Nur eine Schmach weiß ich auf dieser Erde
Und die heißt Unrecht thun",

doch soll ein modern geschulter Geist wählen zwischen einer solchen in jeder Hinsicht idealen Darstellung hochgearteter Treue und diesem im Kleinsten eigengearteten Charakterbild eines Greises, der nicht stets Schlimmem vorzubeugen weiß, in Nebendingen nicht eben überlegenen Geistes scheint, aber in den entscheidenden Situationen mit beharrlichem Eigensinn und furchtloser Unerschrockenheit den als recht erkannten Pfad verfolgt, dann wird er Grillparzers Schöpfung als der psychologisch ungleich fesselnderen gewiß den Vorzug geben. Wünschenswerth bliebe es freilich trotzdem, wenn die Hauptlinien des Charakters durch derlei naturalistisches Beiwerk verdeutlicht statt verdeckt würden, denn die individuelle Frische und Eigenständigkeit der Gestalten muß wohl nicht unbedingt auf Kosten

ihrer durchsichtigen Verständlichkeit erzielt werden. Grillparzer erging es hier wie Ibsen, über dem allzu liebevollen Einleben in das von andern Unterscheidende, Sonderliche des Charakters, wurde ihm dies unvermerkt zum Sonderbaren, das zu eindringliche Verpersönlichen droht schließlich das Allgemeingiltige aufzusaugen und damit dem Werke die wahre dramatische Lebensluft zu entziehen. Darum schritt unser Poet später auch nie wieder bis zu dieser äußersten Grenze vor, wo die Fülle von Einzelzügen dem Grundwesentlichen Gefahr bringt. Der „Treue Diener“ bedeutet seinen schärfsten naturalistischen Vorstoß. Wie originell gefaßt sind hier aber auch die Gestalten: Bancban, Otto, Erny, die Königin, ohne Beispiel fremder Einwirkung, selbst Muster gewagter Wirklichkeit. Selbst Andreas weist individuelles Leben auf und die Grafen Simon und Peter sind in sorgfältiger Nuancirung auseinander gehalten.

In diesem Bancban wohnen zwei Seelen: ein gütiger, weiser Held und ein streng rechtlicher, pedantisch genauer Beamter; Heros und Bureaukrat ringen in ihm. Erhabenste Grundstimmung des Fühlens und fast possierlich kindliche Ausdrucksform dieses Wesens stehen für den Zuschauer im Widerstreit, das Naive schlägt manchmal fast schon ins Beschränkte über, und wenn die Diener im Palast ihn schrauben, so lächelt das Publikum unwillkürlich, das ist aber der späteren tragischen Wirkung wenig förderlich. Der leise humoristische Anflug, der über Bancban ausgebreitet ist, hat zwar seine Berechtigung (denn, wie Goedeke meinte, sollen wir den tragischen Charakteren durchaus nicht gleich beim ersten Wort ihr thränenvolles Ende anhören), doch er bringt die Gefahr mit sich, den Mann in dem Reichsverweser zu verkennen, wie derselbe ja thatsächlich lange als eine kleine, beschränkte Natur galt, die blos in einer Hundetreue ohne höhere Motive die Rechtfertigung ihres Verhaltens zu suchen hätte. Dabei wird als Motiv Bancbans viel zu einseitig nur die Einhaltung des Andreas geleisteten Versprechens ausgegeben, indeß sein Wollen außerdem von der ihm ebenso wichtigen Rücksicht auf das Staatswohl, ganz abgesehen von der Person des Herrschers, die Richtung empfängt. Der König wählte ihn unter allen in der Überzeugung, er werde die anvertraute Macht nie mißbrauchen, nichts werde vermögen ihn von seiner Pflicht abzulenken:

„Und haben sie das Ärgste dir gethan
Ich dachte dich den Mann zu stehn dem Ärgsten.“

Darin täuschte er sich nicht, Bancban bleibt unter allen Umständen der Schirmer der Ruhe und sein Heroismus im Dienste der Allgemein-

heit wird stets, trotz all seiner störenden Mängel im Kleinen, staunende Bewunderung erregen, ob diese gleich stärker mit kühler Hochachtung als mit brennender Begeisterung versetzt bleiben dürfte.

Erleichtert dem Palatin sein Alter die Durchführung des Entschlusses sich von hitziger Leidenschaft niemals zum Verletzen der Pflicht fortreißen zu lassen, so begünstigt ein äußerst kühles Temperament, das bei mäßig entwickelten Geistesgaben nur den Wunsch ungestörter Ruhe hegt, das gleiche Verhalten Ernys. Einer heftigen Neigung überall unfähig, ihrem Gatten dankbar für seine milde Zärtlichkeit und ohne schärferes Begehren, kann sie dem alten Freunde nicht abwendig gemacht werden, obzwar der junge, heißblütige, liebenswürdige Prinz bei einer sinnlicheren oder selbst blos eitleren Frau dem in Jahren so weit vorgerückten Gemahl gegenüber kein allzu schweres Spiel hätte. Auch Erny sah den Meraner, als dieser erst an den ungarischen Hof gekommen war und sich in der noch ungewohnten Umgebung anfangs sittig, „scheu vielmehr“ betrug, mit einer unschuldigen Vorliebe, ihr Blick verweilte minutenlang in wohlgefälliger Betrachtung auf ihm und heimlich eignete sie sich eine seiner Haarlocken an. Doch gilt hier genau das Gleiche, was Grillparzer von jenem Urbild seiner Erny anmerkte: „Sie findet offenbar Wohlgefallen an manchen Männern, besonders an solchen von hübscher Außenseite, aber ihr Wunsch wird nie zum Verlangen, und selbst der Wunsch geht nie so weit, daß sie dächte: O wäre doch ein Solcher mein Mann! sondern höchstens: O wäre doch mein Mann ein Solcher! Schon ihre Liebe zum Gewohnten und Bequemen hält sie von jeder Untreue zurück.“ Bancbans Weib empfindet ein mehr ästhetisches Wohlgefallen an Otto, wie etwa vor einer schönen Statue, der von den Frauen verwöhnte Jüngling hingegen faßt dies sorglose Thun als gefälliges Entgegenkommen auf und hält sich des immerhin lohnenden leichtesten Sieges gewiß. Daß er statt dessen kühler Ablehnung, als er dringender wird entschiedenem Widerstand begegnet, reizt ihn immer mehr. Seine beleidigte Eigenliebe läßt, was erst bloßes Getändel war, zur leidenschaftlichen Begier anwachsen; nicht Liebe, Trotz und Eigensinn bewegen ihn zu so unsinnigen Schritten, wie die lärmende Nachtmusik, eher ein Hemmnis als eine Förderung bei derartigen Absichten. Je toller er tobt, desto eiliger flüchtet die von seiner Gluth erschreckte Erny in die Arme des Gatten, mit dem sie dankbare Gewöhnung, sowie frommes Gedenken an den Wunsch des sterbenden Vaters um so inniger verknüpfen, je minder er danach trachtet, sich ihres Besitzes durch Strenge zu versichern.

Es bedurfte übrigens der stärksten Mittel um Erny überhaupt aus ihrer gelassenen Gleichgiltigkeit herauszuschrecken, beruhigt sie sich doch nach Ereignissen, die jede andere heftig erregen würden, dabei den versäumten Morgenschlummer nachzuholen: „Wir wollen noch ein Stündchen schlafen". Ihr Leben floß bis nun recht nach ihrem Sinn ruhig und gleichmäßig dahin, des Prinzen Tollheit droht sie in die ärgerlichsten Verwicklungen hineinzuziehen, ihr schon verhaßt, weil es Verwicklungen sind. Das bringt sie außer sich, ihre Verzweiflung beruht nur darauf, daß sie erkennt durch unvorsichtiges Betragen in ein falsches Licht gerathen zu sein. Sie ist stolz auf ihre fleckenlose Tugend; um zu verhüten, daß diese angezweifelt werden könnte, wenn der Prinz, wie er dann ja wirklich versucht, sie vor versammeltem Hof jenes Lockenraubes wegen zur Rede setzt, ist sie schon nahe daran zu dem ersten Fehler einen neuen hinzuzufügen und an Otto zu schreiben. Die Unterredung mit Bancban gibt ihr die Ruhe wieder, aber in ihrer Empörung über den kecken Frevler geht sie weiter als der Gatte empfahl und schleudert dem Herzog mit geheimer Freude, ihm einen Theil des empfundenen Mißbehagens dadurch heimzahlen zu können, kalt die Worte ins Gesicht: „Geht, ich veracht' euch!"

Erny hat das Gleichgewicht der Seele wiedergefunden, spräche heimlich noch irgend etwas für den Meraner in ihr, dann würden seine Reden in der letzten großen Scene des Zusammenstoßes nicht so wirkungslos von ihr abprallen. Man liebt es wohl sie mit Emilia Galotti zu vergleichen, die Ähnlichkeit ist nur eine scheinbare; während Emiliens Neigung für den Prinzen Gonzaga im Lauf des Stückes wächst, ist für Erny das frühere Wohlgefallen eine längst abgethane Schwäche. Sie ergreift den Dolch zu ihrer Vertheidigung, um sich zu retten, erst als sie erkennt, daß ihre Drohungen den Gang der Ereignisse nicht aufzuhalten vermögen, stößt sie sich das Eisen in das Herz. Sie fällt als Märtyrerin der Gattentreue, ungern vom Leben scheidend, aber lieber dies als die Ehre aufgebend.

Solche Gesinnung bestärkte in ihr der Umgang mit dem Manne, welchen der Prinz so geringschätzt, und dessen größter Fehler darin besteht gar zu ungern „Übles von dem Schwager seines Herrn" zu glauben, durch welche übergroße Vertrauensseligkeit er den Tod seines Weibes mitverschuldet. Die Gefahr, im Herzog von Meran blos ein Nachbild des Prinzen von Guastalla zu schaffen, lag so nahe, daß Grillparzer ihr fast erlegen wäre. Der erste Entwurf noch kennzeichnet Otto mit Worten,

die Zug um Zug auch auf Lessings Fürsten passen würden: „Eigentlich charakterlos. Aimable roué. Nicht ohne Sinn für Tugend, aber als Aufwallung.“ Wie viel reicher und origineller erwuchs die Figur dann bei der Ausführung. Er ist eine kräftige Natur von Mark und Kern, aus der ein tüchtiger, auf jedem Platz brauchbarer Mann hätte werden können; weniger ihm als den Verhältnissen fällt es zur Last, daß es anders kam. Wie die Charakterzeichnung im „Treuen Diener“ überhaupt hochmodern, fast naturalistisch anmuthet, ist auch Otto das Ergebnis seines Milieu. Er selbst betont dies in einer Weise, die zugleich von dem freieren Sinn des Dichters Zeugnis gibt:

„Geboren auf der unglücksel'gen Höhe,
Wo man nicht Menschen kennt, nur Schmeichler, Sklaven
Emporgetragen von des Haufens Gunst
Aus Hand in Hand, ein Spielball fremder Neigung;
Begabt mit manchem, was sonst Frauen lockt,
Stürzt' ich mich in des Lebens bunt Gewühl.
War ich nicht gut — ich konnte schlimmer sein!
Gab böses Beispiel ich, wer gab mir gutes?“

In gleicher Weise äußerte sich Grillparzer dann in einem Schreiben, das Ludwig Löwe die Darstellung der Rolle erleichtern sollte und dessen Ausführungen kaum etwas hinzuzusetzen bleibt (Grillparzer-Jahrbuch I. 274/5). „Der Grundzug dieses Charakters ist Übermuth aus zweifacher Quelle: als Prinz und als Liebling der Frauen. Von Kindheit an gewohnt, allen seinen Neigungen gehuldigt zu sehen, bringt ihn jeder Widerstand außer sich ... Er schätzt Erny gering, wie alle Bewohner Ungarns, wie — alle Weiber. Als er statt Liebe Verachtung findet, bricht das Ungestüme seines Wesens übermächtig hervor und Wuth, Trotz, Rachedurst, ja die Spuren einer durch den Widerstand erst mehr zum Bewußtsein gekommenen Neigung für die Widerstrebende versetzen ihn in jenen Zustand, in welchem wir ihn am Schluß des zweiten, vornehmlich aber zu Anfang des dritten Aufzugs erblicken. In der darauf folgenden Scene mit Erny durchläuft er alle Tasten der Empfindung, durch die er Eindruck auf die Eingeschüchterte zu machen hofft. Trotz eines alle seine Reden begleitenden schadenfrohen Lauerns ist er in dieser Scene doch nur halb ein Heuchler.“ Es ist ihm momentan selbst als glaube er, was er sagt, darum darf Erny einen Augenblick zögern, ob seine Bitte ihn als Schüler auf jenen Weg der Pflicht zu leiten nicht doch ehrlich gemeint sei. Nichts anderes als wirklich einen Irrenden auf den rechten Pfad zu weisen ist ihr im

Sinn; ein heimliches Aufblitzen seines Auges genügt, um ihr die volle Gefahr eines an sich gewiß lockenden Unternehmens ins Gedächtnis zu rufen und sie endgiltig von dem Herzog zu entfernen. Zu ihrem Heil, sich die schmerzlichste Enttäuschung ersparend, die für sie schrecklicher noch als der Tod sein müßte, widersteht sie. Darob „erwacht sein Grimm wieder, durch das demüthigende Gefühl, wie viel er sich vergeben, aufs Äußerste gesteigert.“ Grillparzer legte stets Gewicht darauf, im vierten Akt sei Otto eher stumpf als wahnsinnig, „fast würde vorübergehender Blödsinn eher seinen Zustand bezeichnen. Es ist eine dumpfe Abspannung, die nothwendig eintritt, wenn im Zustande der höchsten Aufregung ein entsetzliches Ereignis die Lebensgeister, die den höchsten Grad der Steigerung bereits erreicht haben, in den entgegengesetzten Zustand hinabwirft.“ Im letzten Akt aber sei dies Hinbrüten geschwunden, weil die drängenden Ereignisse seinen Geist nöthigten, solcher Apathie zu entsagen, nun sei er zertreten, zerknirscht; aufs Äußerste herabgekommen, doch ohne Spur von Irrsinn. Einem bösartigen Wahnsinnigen könnte Bancban das Kind ja nicht anvertrauen.

Diese verkürzt wiedergegebene Analyse Grillparzers läßt nur bedauern, daß wir nicht mehr solcher Bekenntnisse von seiner Hand besitzen, das würde viel Irrthümer ausschließen. Der fürchterliche Eindruck von Ernys Selbstmord auf Otto wird am besten in seinem völligen Verstummen während des bewegten Aktschlusses sichtbar, er ist eben wie erstarrt und entgeistert. Aber noch ein anderer verstummt an Ernys Leiche. Von Bancban begehrten hier viele ein breiteres, volleres Ausströmen seines Schmerzes, dies würde jedoch dem streng realistischen Styl der Tragödie widersprechen. Der höchste Schmerz kennt keine Worte und was hätte der untröstliche Gatte noch zu sagen, das nicht schon in der einen Zeile läge: „O Erny, o mein Kind, mein gutes, frommes Kind!“ Mit wenig Silben viel ausdrücken, ein unendliches Gefühl in das äußere Zeichen eines kurzen Satzes zusammenpressen, das ist echt dramatischer Styl, mag man ihn nun shakespearisch oder naturalistisch heißen. Ebenso groß und echt ist die weitere Führung des Aktschlusses. Nicht der Gemahl klagt an, nicht der Frevler vertheidigt sich, die Königin, Simon, Peter führen das Wort. Für Bancban und Otto, deren Sinnen und Trachten, obgleich in entgegengesetzter Weise, zunächst Erny galt, ist mit ihrem Tode, für den Augenblick wenigstens, alles vorbei, die Welt ausgestorben. Die zutiefst ihr Dasein mit der Todten verknüpft hatten, können vorerst keinem anderen Gedanken, sei es Rache, sei es Vertheidigung, Raum

geben. Der Darsteller des Bancban muß, ebenso wie jener des Herzog Otto, den heftigen Wortwechsel zwischen Gertrude und den Grafen gar nicht zu hören scheinen, er weiß nicht worüber, nicht einmal daß überhaupt gestritten wird. Was hier vorging, erfährt Ernys Gatte erst später durch Erzählung und mißbilligt die Absicht, Simons blutiges Bahrrecht mit Gewalt zu ertrotzen. Er vertraut der Gerechtigkeit des Königs und seine erste Sorge ist, das Unglück, das ihn betroffen, möge nicht zum Ausgangspunkt noch schlimmern Unheils für den Staat werden.

Handelt Bancban hier getreu nach Rudolf von Habsburgs Sinn, indem auch er was sterblich an ihm war ausgezogen hat und einzig als Reichsverweser fühlen will, so empfindet der Zuschauer doch eine etwas enttäuschende Lücke. Es ist hochsinnig und preisenswerth, wenn Bancban das gegebene Wort höher hält als jeden noch so begreiflichen Racheanspruch, aber sehen müßten wir eben, daß er wirklich nach Vergeltung begehrt und nur der Gedanke an seine Verpflichtung ihn zurückhält, selbst zum Schwert zu greifen. Wir fordern mit Heinrich Bulthaupt „Zeugen seiner Seelenkämpfe, seines Wehs, seines Grimmes und des endlichen Sieges seiner Geduld zu werden.“ Nicht am Ende des dritten, wohl aber zu Beginn des vierten Aktes würden einige Worte mehr von Vortheil sein, die deutlicher darthäten, daß der Conflict seines Herzenswunsches nach strenger Wiedervergeltung mit seiner Pflicht, vor allem dem Lande den Bürgerkrieg zu ersparen, sein Inneres zerfleische. Dieser Zwiespalt müßte zum Ausdruck kommen, um unsere Theilnahme auf der Höhe zu erhalten, während diese sich nun mehr den Rebellen zuwendet. Ein von allen Schrecknissen unbewegter, unverrückt sich gleich bleibender Charakter ist vielleicht ein bewundernswürdiger, gewiß kein dramatischer. Nur wer im Sturm der Leidenschaften schwankt, sich findet oder ihnen erliegend untergeht, ist ein tragischer Held. Wenn wir an Bancban zwar bittersten, mühsam niedergekämpften Schmerz um Erny, aber fast gar kein Verlangen sie zu rächen bemerken, erkältet uns dies im Innersten. Wir können begreifen, daß er etwa denkt, Otto würde, wenn alles sich ruhig verhielte, trotzig in Ungarn bleiben und damit dem Gericht seines Schwagers verfallen, selbst daß er, will dieser fliehen und verweigert es die Königin, die ja alle Schuld auf sich genommen, den Bruder zurückzuhalten, lieber noch den Verbrecher entweichen läßt als durch offenen Widerspruch die Entscheidung der Waffen herbeiführt; doch wir müßten dies von ihm hören, um seine Motive mit warmem Antheil mitzufühlen, so aber scheinen sie nicht besonders stichhältig, zumal es ein-

leuchtet, daß gerade Bancbans völlige Passivität in Ernys Sache den Bürgerkrieg, den er dadurch verhindern wollte, nur um so gräuelvoller entzündet. Freilich ermannt er sich, sobald er dies gewahrt, zum Handeln und rettet mit äußerster Selbstverläugnung und Aufopferung, was überhaupt noch möglich, ja er bewegt schließlich die Meuterer zur Unterwerfung, doch sieht man all diese heroischen Thaten mit einem gewissen unheimlichen Gefühl schaudernder Bewunderung geschehen und erst der Schluß, wenn Bancban nach vollzogener Aufgabe blos noch ein Ziel kennen mag, bei seinem Weib, vielmehr, wie er sich in ergreifender Schlichtheit verbessert,

„Bei meines Weibes Leiche still zu harren,
Bis zwei der Leichen liegen in der Gruft,“

überzeugt wieder davon, daß hier ein gleich uns fühlender Mensch vor uns stehe.

Unbillig hingegen ist die Anschuldigung, Bancban habe früher nichts zum Schutz seines Weibes vor dem Herzog gethan. Er vermied auffallende Schritte, so lange er sie für unnöthig hielt, als die Dinge sich ernster gestalten, entspringt bei ihm der Gedanke Erny vom Hofe weg auf seine Schlösser zu senden, bis dahin räth er ihr dem Prinzen auszuweichen. Befolgte Erny dies, es unterbliebe manches, allein vergebens warnt ihr Gatte:

„Kind, Allzuviel geht gleich mit Allzuwenig.
Laß ihn uns reizen nicht, er ist wie Flamme,
Und seine Schwester hängt, wie sehr! an ihm.
Nicht ich, es soll mein Weib nicht Unfried stiften!“

Erny folgt ihrem beleidigten Selbstgefühl und stachelt den Tollen durch beschimpfende Worte, so erst wird Ottos Verlangen zur gierigen Wuth und der Strom bricht über die Dämme.

Bancban ist in modernem Sinne genommen ein königstreuer, conservativer Mann, müssen wir ihn deshalb gleich als servilen Knecht verdammen? Diese Übertreibungen aus den politischen Flegeljahren des Liberalismus scheinen doch recht unangebracht, besonders einem Kunstwerk gegenüber, wo jeder Hingabe an eine Idee, sei es welche immer, gleicher ästhetischer Werth zukommt. „Im französischen Revolutionskriege ist die Aufopferung der Vendéer so erhebend als die Begeisterung der Republikaner“, diese Worte Grillparzers enthalten die Rechtfertigung seines Werkes, wenn es einer solchen überhaupt bedarf. In einem Jahrhundert, wo eine extrem individualistische Weltanschauung beständig blos von

Rechten des Einzelnen reden hören wollte, war es eine gute, kühne und nothwendige That den populären Strömungen zuwider auch der entgegengesetzten Ansicht, sei es selbst in allzu schroffer Ausprägung, zu ihrem Recht zu verhelfen und das starre Festhalten an der Pflicht mit Hintansetzung der persönlichen Gefühle poetisch zu verklären. „Der Heroismus der Pflichttreue ist ein Heroismus so gut als jeder andere", behauptet Grillparzer; wir dürfen hinzufügen die sociale Richtung in der Ethik wird ihn sogar höher bewerthen als jeden andern, denn er ist jene Eigenschaft, welche sich dem Wohl der Gesammtheit am dienlichsten erweist. Der Grundgedanke des Dramas litt ästhetisch unter der zu weit getriebenen Individualisirung der Hauptfigur, nennt doch die Selbstbiographie Bancban einen „bei allen seinen Charaktervorzügen ziemlich bornirten alten Mann", gegen den ethischen Werth desselben dürften jedoch am allerwenigsten diejenigen sich auflehnen, welche die altgermanische Mannentreue in den mittelalterlichen Epen großartig und rührend finden. Übrigens war es dem Dichter, nach dessen eigenem Zeugnis, weniger um das dienstliche Verhältnis, welches den Kritikern immer nur vorschwebe, als um die Treue an sich zu thun; die Anfechtungen, die eine solche Treue erfahre, seien in ihrer Art ebenso des Interesses würdig als die Gefahren, denen die Liebe ausgesetzt sei, Bancban halte dem König dieselbe Treue, die sein Weib ihm hielt.

Wie weit die Auffassung des Dichters über die ihm zugemuthete byzantinische Loyalität sich aufschwang, erhellt am besten aus der bedeutungsschweren Apostrophe Bancbans an den von ihm geretteten Thronerben, mit der das Stück schließt:

„Bezähm' dich selbst, nur wer sich selbst bezähmt,
Mag des Gesetzes scharfe Zügel lenken."

Die Lehre gilt auch dem König. Andreas, Gertrude und Otto zeigten sich, jedes in seiner Weise, der hohen Aufgabe nicht gewachsen, welche ihre Geburt ihnen stellte, sie bedachten nicht, daß es wichtigstes Gebot für den Fürsten sei alle seine persönlichen Gefühle und Wünsche dem Staatswohl unterzuordnen. Zu ihrer Beschämung steht ihnen Bancban, auch er wie Rudolf von Habsburg nicht im Purpur geboren, ein schlichter Unterthan, als ein Lenker des Staates gegenüber, der sogar die natürlichsten, menschlichsten Gefühle zurückdrängt um das seiner Fürsorge anvertraute Wohl der Allgemeinheit nicht zu schädigen. Mit „König Ottokars Glück und Ende" theilt der „Treue Diener seines Herrn" demnach eine gewisse polemische Wendung gegen das erbliche Herrscheramt,

jedenfalls eine scharfe Ablehnung jenes absolutistischen Gottesgnadenthums, unter dessen Zwang Grillparzers eigenes Leben kläglich verkümmerte. Kaiser Franz erwies sich als ein scharfsinnigerer Deuter des Werkes denn viele Litterarhistoriker, indem er die demokratische Grundtendenz wohl erfassend das Stück nicht blos verbieten, sondern gänzlich verschwinden lassen wollte, und dies obzwar Grillparzer vermuthlich aus Censurrücksichten eine andere Fassung jener Schlußrede wieder getilgt hatte, die viel schärfer noch daran erinnerte, wie die Pflichtvergessenheit der Herrschenden des Kindes Bela Thron und Leben gefährdet habe, und in die Mahnung ausklang:

„Richt' auf den Schwächern, halt' im Zaum den Kühnern,
Das Gute thu' und thu' es rasch und gern.
Sei ein getreuer Herr erst deinen Dienern,
Dann sind sie treue Diener ihres Herrn."

Nicht sich knechtisch zu beugen lehrt diese Tragödie, vielmehr herb und streng die Pflicht unter allen Umständen als Höchstes heilig zu halten. Auch Grillparzers Lieblingsthema von den Gefahren der Größe wird hier mehrfach variirt, so von Otto, so wenn Bancban klagt, die ihm verliehene glanzvolle Stellung sei ihm zum Unheil geworden, maßgebend ist jedoch dieser Gedanke hier so wenig als sonst im Schaffen unseres Tragikers, vielmehr erweist sich als die Grundidee in fast allen seinen Werken, jene, welche im „Treuen Diener seines Herrn" am schärfsten hervortritt: die dramatische Verkündigung der Moral Kants und jenes herrlichen Satzes von Fichte: „Die Welt ist nichts als das Material unserer Pflichterfüllung."

VIII.

Des Meeres und der Liebe Wellen.

Mehr für den litterarischen Feinschmecker als für die naive Masse des Publikums war der „Treue Diener seines Herrn". gedacht, der bei vielen eigenartigen Vorzügen stets darunter leiden wird, zu wenig typisches Menschenschicksal zu bieten, nicht genug verwandte Saiten in unserem Innern mitklingen zu lassen. Was wir dort vermissen, finden wir in vollstem Maße bei dem volksthümlichsten Werke Grillparzers, dem hold berauschenden Sang von Hero und Leander. Am hellsten und reinsten ertönt das hohe Lied der Liebe, so vielfach das Thema der Dramen unseres Dichters, in dieser Tragödie; jubelnd und klagend, jauchzend und trauernd, wie Nachtigallenschlag in geheimnisvoller, blüthenduftender Stille verkündet sie das Walten dieser süßesten, stärksten, gefährlichsten Leidenschaft. In der deutschen dramatischen Dichtung kennt dies Werk als Liebesfeier nichts Ebenbürtiges; Ferdinand und Luise, Max und Thekla, Egmont und Klärchen verblassen beinahe neben der elementaren Wirkung dieser Schilderung, wie Liebe sich voll und ungetheilt des innersten Wesens zweier Herzen bemächtigt. Selbst das am glänzendsten gezeichnete, am eigenthümlichsten deutsche Paar, Faust und Gretchen, bleibt an schrankenloser, alle Bedenken übertäubender Gewalt unbedingter Leidenschaft hinter diesen Liebenden weit zurück. So weit Fausts Geist, der wissensdurstig über den höchsten Problemen grübelt, den einfachen Fischer überragt, so sehr übertrifft dieser den unbefriedigten Forscher an aufrichtiger Gefühlsinnigkeit. Der Zögling Mephistos wagt nichts für seine Liebe, Leander alles. Jener flüchtet vor dem Blutbann, nachdem er den wackern Valentin in unehrlichem Gefecht, zwei wider einen, erstach, diesen schreckt weder das tosende Meer, welches Abydos' „weitentlegene Küste" von Sestos' klippenreichem Strand scheidet, noch die verderben=

brütende Fährlichkeit der Landung, die nächtlich streifenden Wächter, die Todesdrohung, die jeden vom Umkreis des Tempels wegschreckt. Durch Grauen und Gefahren an den Thurm gelangt, erklimmt er tollkühn die steile Mauer:

„Den Fuß setzt' ich in lockrer Steine Fugen,
An Ginst und Epheu hielt sich meine Hand."

Und gibt Hero, das königliche Weib, die Priesterin hoher Abkunft sich freiwillig dem geliebten Unbekannten, so steht die Einsame, Stolze dabei höher als das schlichte Bürgermädchen, das sich von den reichen Geschenken des vornehmen Herrn mitbethören läßt. Was hört Gretchen nicht geduldig von der würdigen Frau Marthe Schwertlein an und wie schroff weist Hero weit harmloseres Geplauder Janthes ab:

„Ich habe deiner Thorheit Raum gegeben,
Leichtfertigem verschließt sich dieses Ohr."

Übrigens bleibt ja im „Faust" die Liebe nur Episode wie in „Wallenstein" und „Egmont"; selbst „Kabale und Liebe" dient vornehmlich dem poetischen Ausdruck der Emancipationsbestrebungen des dritten Standes, nur einer der Größten schilderte die Liebesleidenschaft rein an sich, ohne Bezug auf andere Ziele und Zustände des Lebens, wie in „Des Meeres und der Liebe Wellen". Das alte, unsterbliche Lied von Romeos und Julias thränenreichem Loos ist Vorbild unserer Dichtung. Vorbild, nicht sklavisch nachgeahmtes Muster, wie etwa für Friedrich Halms unbedeutende „Imelda Lambertazzi". Ja wir dürfen sagen, seit wir dies Werk besitzen, brauchen wir den Briten ihr Eigen nicht mehr zu neiden, denn nun ist ein Drama unser, das, in seiner Art jener Tragödie fast ebenbürtig, für Deutsche sogar höher anzuschlagen wäre als der Sang des Schwans von Avon, da es ihrer Stammesart besser entspricht als die allzu überhitzte Leidenschaftlichkeit, die mit südlicher Gluth in Romeo und Julia aufschäumt. So sehr der allgemein menschliche Gehalt das specifisch-griechische Lokalcolorit, auf das der Schaffende mit Recht nicht gar zu viel Gewicht legte, überragt, empfinden wir doch edles hellenisches Ebenmaß reiner Harmonie, selbst im wildesten Tumult der Sinne noch gegenwärtig. Hier wie dort siegt die Allgewalt der Liebe über jegliche hemmende Schranke, siegt, selbst wo sie untergeht. Die berühmte Balkonscene findet in der Thurmscene ihr gleichwerthiges Seitenstück, und wenn ein trefflicher Dramaturg dies Liebesgeflüster von Verona benützte, um damit das fast wortlose Küssetauschen auf einem schlesischen Bauernhof (in G. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang") zu Ungunsten

des Naturalismus zu contrastiren, so wollen wir darauf hinweisen, wie Grillparzers Technik hier zwischen gar zu prunkvoller Rhetorik und eigenwilliger Hintansetzung der Bedürfnisse jeder Bühnenkunst mit glücklichem Takt den Pfad gereifter Kunst schreitet, die dem Gefühl passenden Ausdruck gewährt, ohne ihm fremde, hochklingende Worte zu leihen, welche ihm nicht angehörig stets ein Äußeres, Erborgtes blieben, und ohne die „Bescheidenheit der Natur“ zu verletzen spricht, wie ein erhöhter, bewegter Seelenzustand sich recht wohl auch bei den Schlichtesten äußern könnte. So entgeht Grillparzer der Charybdis stolzester Pathetik, ohne deshalb der Scylla theoretisch verstockter Naturalistik zu verfallen, auch hierin ein Wegweiser echter, moderner Kunst.

Es ist das gleiche Grundmotiv wie bei Shakespeare und doch anders gewendet in jeder Beziehung. Die beiden Liebenden sind dem lauten Toben einer wildempörten Welt entrückt in stillstes, beschauliches Dasein hineinversetzt, darum entfaltet sich in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ auch ungleich weniger äußere Action; die scheinbare Handlungsarmuth (zumal des zweiten und des vierten Aktes) ist erforderlich, um den Reichthum feiner psychologischer Züge Raum zur Entfaltung zu gewähren. Den Gegensatz der Behandlungsart zeigt es an — und zugleich ist es charakteristisch für die Verschiedenheit der Wesenssubstanz des brittischen und des österreichischen Dramatikers — daß wie dort der Mann hier das Mädchen mehr in den Vordergrund der Handlung gerückt wird; bis in die scheinbar geringfügigen Äußerlichkeiten läßt sich dies verfolgen, wenn dort der edle Montague bereits durch eine Reihe von Scenen seine Sinnesart in wechselnden Begegnungen darthut, ehe Julia erscheint, und hier die Priesterin unseren Antheil längst mächtig fesselt, ehe Leander die Bühne betritt, ja wie dort Romeo klagt hier Hero an der starren, leblosen Hülle des geliebten Todten und stirbt ihm nach. Ein wichtiger, leicht zu übersehender Unterschied liegt darin, daß, während Shakespeares Liebende einander an Rang und Ansehen gleich sind, bei Grillparzer die Jungfrau als Glied einer höheren Kaste weit über dem namenlosen Jüngling steht. Damit hängt aufs Engste die neue Wendung zusammen, daß nicht blos alter Haß der Städte Sestos und Abydos, daß eine strengere Pflicht die Sehnenden scheidet, eine Pflicht, weit höher noch zu achten als die zufällig wahllos verhängte Zugehörigkeit an einen bestimmten Kreis, weil sie eine frei eingegangene, selbst erwählte ist, der Conflict wird dadurch sogar noch weit schroffer als in „Romeo und Julia“, weil es zugleich mehr als Zwiespalt mit der

Familie, weil es Beschimpfung aller Geschlechtsangehörigen bedeutet, bricht das Kind des Priesterstammes sein Gelübde. Und endlich edler, höher, reiner wird das Drama, weil hier nicht jene gewitterschwüle Atmosphäre erhitztester Sinnengier förmlich brennt und siedet. Hero ist kein halbflügges Kind und Leander braucht keiner Rosalinde zu entsagen um stärkeren, raschere Erhörung verheißenden Reizen zu huldigen. Jener Kuß im Thurmgemach ist der erste, den das Mädchen einem Fremden schenkt, doch auch der erste, den Leander seit dem Tode seiner Mutter erhält. Wie sie den Kuß mit reinen Lippen spendet, so empfängt ihn ein unentweihter Mund. Nichts Keuscheres und Heiligeres als diese beiden jungen Menschenherzen, die fernab blieben von dem Zug, der Geschlecht zu Geschlecht treibt (und dem Veronas adelige Jugend nur zu willig sich einfügt), schier feindselig jeden Versuch Nahbefreundeter abwehrend auch sie in den wirren Reigen zu ziehen, bis nun beim wechselseitigen Anblick eins das andere mit den Augen in sich hineinsaugt und beide, jählings vom allherrschenden Eros überrascht, bald die Vollgewalt erster Leidenschaft in sich regsam fühlen, noch ohne recht zu wissen, was ihnen geschah, zwei holde, anmuthsvolle Kinder, süß erschreckt und bang bewegt, die nicht sündigen, wenn sie dem ungestümen Angriff unfaßbarer Mächte weichend sich in wahrer Unschuld ganz hingeben in starker, echter Minne.

Nicht blos einer Laune des Poeten entsprang der Titel „Des Meeres und der Liebe Wellen“, er deutet darauf hin, wie, dem stürmischen Wogenschwall der Naturmacht gleich, die auflodernden Triebe des Herzens mit den Menschen ihr Spiel treiben, aber in seinen eigenen Aufzeichnungen nennt der Schaffende sein Werk gewöhnlich kurzweg Hero nach dessen unbestrittener Heldin. Goethe meinte: „Das Kind ist der Vater des Mannes“, daß dies auch vom Mädchen gilt, bewährt sich an Hero. Ein moderner Dichter des Milieu ist Grillparzer auch hier und die früheste Jugend dieser süß-jungfräulichen Gestalt erklärt ihr Wesen wie ihr Geschick. In einem durch unerquickliche Scenen verdüsterten Hause wuchs Hero auf. Der Vater rauh und hart, begehrte stets „was kein Andres wollte, und drängte mich und zürnte ohne Grund“, die Mutter verschüchtert, wortlos, der Bruder bereit die schutzlose Jüngere als „Spielwerk seiner Launen“ zu quälen, wie der Vater an der Mutter thut: sie fühlte sich den Eltern nur zur Last und grollt dem Bruder noch Jahre später in unwilliger Erinnerung. Aus diesem Hause, „wo fort und fort Sturm ging“ entnommen, dem Tempeldienst zugetheilt zu

werden, bedeutet für die Kleine Rettung und Erlösung. Am heimathlichen Herd mißachtet und gescholten, ist sie hier als Abkömmling des Geschlechtes, das dem Heiligthum seine Priester gibt, angesehen, die Erste im Bereich des geweihten Bezirkes. Dankbar verehrt sie darob die Göttin, ihre Frau. Sieben Jahre verstärkten stetig den Eindruck, hier sei eine selige Friedensinsel im sturmgepeitschten Lebensmeer. Dies schützende Asyl zu verlassen um einem Gatten zu folgen, dünkt ihr ein Schreckensgedanke, denn sie stellt sich die Männer alle vor wie Vater und Bruder, jede Ehe erscheint ihr unter dem unerfreulichen Bilde des elterlichen Beisammenlebens.

„Im Tempel hier hat auch die Frau ein Recht,
Und die Gekränkten haben freie Sprache."

Wie sollte Hero einer Mutter folgen, der beides fehlt, die als Sache geachtet wird, mit der ihr Besitzer nach Willkür schaltet, die nicht reden darf, wie sie möchte, selbst den Blick des strengen Gebieters scheut. Die kurze Scene, in welcher Heros Eltern thätig eingreifen, charakterisirt beide zur Genüge, knapp aber scharf: er, der geschäftige Alte, der selbst gern viel spricht, dies jedoch als Fehler seines Weibes rügt, das er nicht viel besser hält als eine Sklavin, sie, in ihrer Art nicht weniger beschränkten Sinnes als er, unfähig den Bannkreis ihr eingepflanzter Anschauungen zu durchbrechen, weshalb sie an dem Credo festhält: „Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand." „Das darfst du sagen, ohne zu erröthen?" fährt Hero da unwillig auf, zu hellsichtig um sich durch derlei Axiome blenden zu lassen und unbeirrt in ihrer Meinung, die Männer glichen alle dem verschwundenen Bruder (und wohl auch dem eigensinnigen Vater),

„Von gleichem Sinn und störrisch wildem Wesen;
Das ehrne Band der Roheit um die Stirne,
Je minder denkend, um so heft'ger wollend;
Mit blindem Sinn und ungeschlachter Hand".

Den Oberpriester nimmt sie schweigend aus; der verehrte Lenker ihrer Jugend erscheint ihr so wenig als Mann wie sie sich als Weib. Gerade weil sie den Ohm so hochstellt, begehrt sie nur stärker zu werden wie er. Die Gottgeweihten erhoben sich über die Scheidung der Menschen als höhere Wesen, geschlechtlos gleich der Göttin, welcher sie dienen. Weil Mann und Frau hier aus scharfen Gegensätzen Worte ohne Sinn werden, sind Frau und Mann im Tempel gleichberechtigt. Das Gelübde

ewiger Jungfräulichkeit drückt Hero nicht schwer, nein, als Auszeichnung, als unverdient hohes Glück scheint es dem Mädchen, daß ihr

„vergönnt die unbemerkten Tage,
Die fernhin rollen ohne Richt und Ziel,
Dem Dienst der hohen Himmlischen zu weihn,
Zu weihen und verklären, sie und mich.“

Welch glücklicheres Loos kennt sie, denn als Priesterin in weiten Tempelhallen zu walten, allem fernher zuströmenden Volk ein Gegenstand bewundernder Ehrfurcht. Diese lockende Aussicht aufgebend sollte sie einem Manne als Magd in sein Haus folgen, um für unendlichen Verlust, auch den des Selbstbesitzes, nichts einzutauschen als Freuden der Liebe, nach denen es sie nicht gelüstet, und an die sie nicht glaubt. Nein, sie will niemand dienstbar sein als der Göttin allein.

Der Ahnenstolz des Geschlechtes, bei Vater und Ohm merklich genug hervortretend, blieb auf Hero nicht ohne Einfluß, ihrem Charakter ist ein ausgeprägt aristokratisches Grundelement beigemischt, das durch Erlangung der viel begehrten, schwer zu gewinnenden Priesterin-Weihe im Tempel zu Sestos sich befriedigt fühlt, nicht blos weil die Jungfrau dadurch dem Toben des widrigen Streites draußen in der Welt entrückt wurde, mehr noch weil ihr damit ein heißerstrebtes, hochgehaltenes Vorrecht zu eigen wurde. Diese Stimmung drückt ihr Eingangsmonolog aus, so rühmte sie sich, worauf Janthes gutmüthige Spottreden hindeuten, oft ihrer edeln Abkunft und höheren Bestimmung. Sie bangt dem entscheidenden Schritt nicht etwa halb von mystisch-andächtigem Schauer erfüllt, halb von schmerzlicher Entsagung gequält entgegen, ihr verwirklicht dieser Tag ein lang geträumtes hohes Glück. Hero ist „klar und einig mit sich selbst“, still und gefaßt, diese Ruhe entspricht aber nicht der mühsam errungenen nach dem Sturm, es ist der ungetrübte Seelenfriede eines mit tiefaufwühlenden Conflicten noch unbekannten Gemüthes. Nur leise tönt in ihrem Ohr der Mißklang scheltenden Streits aus früher Jugend nach, just lebhaft genug um ihr jetziges Loos als doppelt beneidenswerth gelten zu lassen. Ihre Wünsche reichen über diesen bescheidenen Bezirk nicht hinaus. Sie thut froh ihre Pflicht und vermißt nichts, auch nicht die Freundin, deren sie nicht bedarf, weil Rath wie Zuflucht ihr gleich unnöthig wären. Sie ist geistig klar und sicher, jedoch auch dies ist nicht die durch manche bittere Prüfung erworbene Weisheit des Lebens, viel eher die Klugheit eines frühreifen Kindes, das an inneren Kämpfen unberührt blieb, darum lauscht sie vergebens „auf

die leisen Stimmen, mit denen wohl das Überird'sche spricht". Eine Seherin gleich Kassandra wird aus Jammer und Noth eines schwerlastenden Lebens geboren, der im engen Kreis befriedigten Hero bleiben die Götter stumm. Ihrem vorerst noch in sich abgeschlossenen Wesen liegt selbst die Sehnsucht nach solchen Offenbarungen fern, während die Leidgeprüfte dann spricht: „Ich will mit meiner Göttin mich berathen." Erst das schmerzzerrissene Gemüth flüchtet zu den Überirdischen, das große, unauslöschliche Leid erhöht zugleich und macht des Umgangs mit den Himmlischen wie bedürftig, so auch würdig.

Mit ihrer jungen Weisheit kämpft Hero die Einwände der Mutter siegreich nieder, frohgemuth thut sie den bindenden Schritt, der sie zum Eigenthum der Göttin werden läßt, da, indem sie die Gelöbnisformel spricht, fällt ihr Blick auf den knieenden, zu ihr emporblickenden Leander und aus den Augen des schönen Jünglings redet ein noch nie Empfundenes zu ihr, die Liebe. In eben dem Moment, wo sie dem Geschlecht entsagt, regt sich zum ersten Male das Geschlecht in ihr, beginnt das Kind Weib zu werden. Und sähe sie den Fremdling nie wieder, das stillbefriedigte Selbstgenügen bliebe ihr geraubt. Tritt sie im Tempelhain nach vollbrachter Feier mit ihren Krügen auf, dann sind neue, bis dahin ungeahnte, ihrer selbst noch nicht bewußte Wünsche aufgetaucht, die ihr das Lied von Leda und dem Schwan auf die Lippen drängen. Hier wie in der „Psyche" verwendet Grillparzer diese Sage, um ein (nach seinen eigenen Worten über Melitta) von dem Dunstkreis der Leidenschaft schon erregtes, von ihrem eigentlichen Körper noch nicht berührtes Geschöpf in seinem ahnenden Verlangen zu charakterisiren. Oft genug mag sie die Verse früher harmlos und ohne auf ihren Inhalt zu achten, wie Kreusa jenes Lieblingsliedchen Jasons, vor sich hingesummt haben, nun wühlt es in ihr, die erwachenden Sinne sind wie festgebannt an dies Lied. Der wechselnde Ausdruck, mit dem Hero die abgerissenen Verse daraus in den nächsten Akten wiederholt, jedes Mal anders, die Bedeutung immer sicherer erfassend, endlich wissend, bietet Gelegenheit zu interessanten Nuancen. Der Oheim untersagte ihr diese Strophen zu singen, halb verwundert fragt sie sich: „Was schadet's nur?" und halb ahnungsvoll schon. Das leise Wachsthum der süßen Schwäche und holden Sünde bringt das Zwiegespräch mit den Jünglingen meisterhaft zur Darstellung. Erst streng abweisend, ja empört, weicht die schroffe Rede bald mild abmahnenden Worten, als das Mädchen Leander erkennt. Schon klingt ein leiser Ton des Bedauerns durch,

wenn Hero ihm die Vergeblichkeit seines Strebens klarlegen will, zunächst noch Bedauern für Leander, je länger sie aber weilt, desto stärker wird auch das eigene Bedauern:

„Noch gestern, wenn ihr kamt, da war ich frei;
Doch heut versprach ich's, und ich halt' es auch."

Da spricht (auch aus der beachtenswerthen, absichtlich unregelmäßigen Wortfolge) der geheime Wunsch: „Wärt ihr doch gestern gekommen" und um dies leise Gefühl nicht merken zu lassen, es bei sich selbst zu übertäuben, folgt rasch, in etwas überhastetem Ton die Erinnerung an ihr Gelübde und die durchaus ehrliche Versicherung diesem treu zu bleiben. Eine nur vom Pflichtbewußtsein zurückgehaltene Hinneigung zu Leander redet aus jedem Wort und jedem Blick Heros in der Scene im Hain. Sie räth ihm nur so viel von seinem Gefühl verwischen zu lassen „als allzuviel, das andere bewahr'!" und mit dem Zusatz: „So will ich auch" erkennt sie bereits an, daß auch bei ihr ein solches Allzuviel rege wurde, das sie zu freundschaftlichem Gedenken herabzudämpfen trachtet.

Zwei innerlich Einsame sind im Begriff sich zu finden, beide der Weise anderer Menschen fremd, die Welt bislang nur von fernher als gleichgiltige Zuschauer beim bunten Spiel der Menge betrachtend, in ihren eigensten Empfindungen noch nicht aufgeschlossen. Als „unentwickelte Dumpfheit" prägt sich bei Leander aus, was schließlich auch bei der geistesklaren Hero in noch unentriegelten Herzenskammern seine letzten Gründe hat. Ein schüchterner Träumer, der eigenen Fähigkeit Liebe zu wecken unkundig, wandelt Leander theilnahmslos vorbei, indeß seine kräftige Gestalt von schönen Augen verschlungen wird. „Ob's Mädchen waren oder wilde Schwäne? Er weiß es nicht." Sein Jugend-Milieu bestimmte ihn wie Hero. Vaterlos wuchs er auf, in ländlicher Einsamkeit, allein mit einer durch des Gatten frühen Tod verdüsterten Mutter, von ihrer steten Trauer schließlich mitangekränkelt. Nach ihrem Ableben versank er vollends in apathisches Hindämmern. So fand ihn der heitere, gewandte, rührige Naukleros; nach dem Gesetz des Contrastes fühlt dieser sich von dem schweigsam-ernsten Altersgenossen angezogen und Leander erwiedert bald die anfänglich wohl mehr aufgedrungene Freundschaft. Naukleros strebt den Genossen zur Lebensfreude zu gewöhnen, der aber läßt die Versuche, sich dem kraftvolleren Willen fügend, mit stummer Resignation über sich ergehen, doch so leicht er äußerlich nachgibt, so schwer ist ihm innerlich beizukommen. Er weiß so wenig von den Frauen, will so wenig von ihnen wissen als Hero von den Männern, da fällt

sein Blick auf die Priesterin und wie die reife Frucht vom Ast sinkt, ringt in seinem Innern sich plötzlich ein Neues, Unbekanntes aus den Banden seiner Dumpfheit los: die Liebe. Er und sie scheinen für einander vorausbestimmt, darum erwacht die Neigung so rasch in ihnen. Jedes in seiner Art ist eine vollendete Ausprägung des Geschlechtes, vereint gäben sie ein herrliches Paar. Im Streben nach dieser Vereinigung wandeln sich beide gänzlich um. Aus der klaren, verständigen Hero wird eine sensuelle Träumerin voll unbestimmt fluthender Sehnsucht, aus dem träumerischen Kopfhänger hingegen ein thatkräftiger, entschlossener Mann, der vor dem tollkühnsten Wagnis nicht zagt, seit er kennt, was ihm vordem mangelte: ein Ziel. Im Tempelhain ist er darum anfänglich noch der alte Melancholiker bis die neuerliche Begegnung mit Hero ihn heilt, indem dies sein Gefühl zu reifer Bewußtheit steigert. Hier fehlt dem Redensungewohnten noch das Wort, der geübtere Freund führt seine Sache, während er blos seine feurigen Blicke sprechen läßt. Wie sein inneres Wesen, lange verschlossen, erst im Strahle der Liebe aufthaut und sich entfaltet, so auch die äußeren Zeichen des Gefühlten. Mit sparsamster Wortkargheit, fast einem jungen Wilden gleich, bringt Leander anfänglich nur das Nöthigste über die Lippen, bald aber entwickeln sich seine bisnun brach gelegenen Gaben überraschend schnell unter dem belebenden Sonnenblick der Leidenschaft, in der Scene im Thurmgemach wird er immer mehr zum einschmeichelnden überzeugenden Redner und mit einer schwungvollen Apostrophe an die Götter eilt er schließlich dem Tod entgegen.

Die Entscheidung des Werkes, sein dramatischer Höhepunkt zugleich, liegt im dritten Akt, im stürmisch bewegten Zwiegespräch der Liebenden; ganz unbillig wäre es jedoch über die einleitende Scene in dieser Erwartung leidenschaftlicherer Vorgänge als aktionslos gleichgiltig hinwegzugehen. Lichtsparende und lichtsammelnde Contraste richtig zu verwenden zählt eben zu den Aufgaben des Künstlers. Eine ununterbrocheue Folge aufregender, erschütternder Scenen ohne jede Ruhepause wäre mehr ästhetische Marter als Genuß, obschon damit Sensationserfolge leichter erzielt werden mögen. Zwischen Höhepunkten der Aktion müssen stillere Auftritte liegen, die gestatten die erregten Gefühle wieder etwas zu beruhigen, denn nur dieser ebenso primitive als wichtige Kunstbehelf ermöglicht die verminderte Spannung der Seelenkräfte nun neuerdings zu erhöhen ohne jene rohen, scenischen Effekte in Anspruch zu nehmen, welche theatralisch im schlimmen Sinne sind und besser etwa theatrologisch ge-

nannt würden. Unser Antheil an den Handelnden soll zwar mit jeder Scene wachsen, nicht aber unsere Erregung. Dieses Gesetz der dramatischen Kunstform wird häufig von bloßen Theaterpraktikern unterschätzt, Shakespeare hingegen kannte und beobachtete es wohl.

„Des Meeres und der Liebe Wellen“ hatte gleich bei der ersten Aufführung und noch viele Jahre später unter hartem, aus Verkennung dieser berechtigten Absicht mitentsprungenem Tadel zu leiden und erfordert deshalb ein wenig Eingehen auf diese technische Frage, wobei am passendsten „Romeo und Julia“ zum Vergleich herbeigezogen wird. Der erste Aufzug als Expositionsakt muß naturgemäß in seinem Bau die meisten Abweichungen bei so gänzlich verschiedenen Voraussetzungen aufweisen. Der zweite Akt ist bei Shakespeare geradezu ein Muster rhythmischer Abwechslung erregterer und ruhigerer Vorgänge, die wir als hinauf- und herabstimmende bezeichnen wollen, die 2., 4. und 6. Scene zählen zur ersteren, die 1., 3. und 5. zur letzteren Gattung. Der erste Aufzug schloß mit dem Emporflammen der Liebe in den Sprößlingen der feindlichen Häuser, also mit bewegteren, in Spannung versetzenden Reden, deshalb wird der zweite mit einem leichteren Auftritt Benvolios und Mercutios eröffnet, worauf nun viel wirkungsreicher die Balkonscene folgt; der nächste Akttheil im Klostergarten bildet nach den hochgehenden Wogen der Liebesschwüre einen beruhigenden passenden Übergang zu der lebhafteren, jedoch humoristischen Scene der Amme, dann kommt das stillere Gespräch Juliens mit der Wärterin, und ein stärkerer Accord, die Trauungsscene, beschließt den Aufzug. Hier waltet ein völlig klarer Wechsel längerer, bewegterer und kürzerer, minder inhaltsreicher Scenen, welch letztere in technischer Beziehung nur als Ruhepausen gelten. Ja man dürfte sogar innerhalb vieler Akttheile noch den einleitenden, ruhigeren Abschnitt von einem lauteren, stürmischeren Hauptsatz unterscheiden, so in der Balkonscene Romeos Monolog beim Erscheinen Juliens am Fenster, dann im Klostergarten Bruder Lorenzos friedliche allgemeine Betrachtungen bis zu Romeos Auftreten, das ein mehr dem Drang des Augenblicks zugewandtes Denken erheischt, in der vierten Scene Benvolios und Mercutios Gespräch, ehe Romeo sich zu ihnen gesellt, Juliens Monolog, ehe die Amme zurückkehrt, und so fort. Der zweite Akt von „Des Meeres und der Liebe Wellen“ könnte danach etwa in vier Haupttheile geschieden werden. Zuvörderst nach der starken Spannung des ersten Aktschlusses ein gelassenerer, hinabstimmender Auftritt, wo Naukleros fast allein spricht, etwa bis zu seinem überraschten Ausruf, Leander weine, dann der eigent-

liche Haupttheil, das Gespräch der Jünglinge, Heros Erscheinen nebst allem, was sich daran schließt bis zum Herbeikommen des Oberpriesters, hier Aktion und fortschreitende Handlung, dort nur Schilderung; als dritter Theil die Wechselreden des Priesters mit Naukleros, die, obschon innerlich erregt, im Vergleich mit dem eben Gehörten doch in ein ruhigeres Fahrwasser einlenken, nach diesem Ruhepunkt wird am Schluß nochmals stärkere Bewegung durch Leanders geändertes Wesen und seines Gefährten Besorgnis erzielt. In ihrer Scenenfolge zeigen beide Akte das regelmäßige Schaukeln von Herab- und Hinaufstimmung, Ebbe und Fluth, als Glieder im Organismus ihrer Tragödie aber sind diese zweiten Akte selbst nur etwas minder stürmisch bewegte Abschnitte von mehr episch-lyrischem Charakter zwischen den wichtigeren ersten und dritten Akten, in denen blos die nothwendigen Consequenzen aus der im vorhergehenden Aufzug angesponnenen Aktion sich ergeben, eigentlich neue, überraschende Wendungen lieber ausgeschlossen bleiben, und genau dasselbe gilt auch von dem vierten Akt als retardirendes Moment zwischen Höhepunkt und Katastrophe.

Die erste Scene des dritten Aktes in unserer Tragödie zählt zu diesen stilleren, mehr zum Dämpfen als zum Entfachen erregter Gefühle bestimmten Akttheilen, allein sie enthält, was solchen Auftritten neben ihrer technischen auch die ästhetische Berechtigung sichert: im glatter dahinfließenden Gespräch enthüllen sich wichtige Charaktermerkmale, sowie Wandlungsprocesse im Fühlen der Handelnden, deren Verständnis für die weitere Entwicklung des Stückes ausschlaggebend ist. Sie bringt Worte des Oberpriesters von weiser Reife, so jenes herrliche Lob der Sammlung, des mächtigen Weltenhebels,

„Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näherrückt den Sternen.“

Man gedenkt dabei der Mahnung Grillparzers zur Ganzheit „in dieser zersplitterten Zeit“ im Herbst 1827 bei der Enthüllung des Denksteines am Grabe Beethovens. Sinnvoll ist es, wie dieser begeisterte Hymnus von Hero nur halb vernommen wird, weil sie eben jetzt durch die Vorfälle des Tages zerstreut ist. Die Stimmung des Auftritts wird dadurch bedingt, daß zwischen Hero und ihrem Ohm gerade in den Stunden, die sie durch ihre Weihe noch inniger verknüpfen sollten, eine Kluft sich aufthat, die sie einander so völlig entfremdet als redeten sie verschiedene Sprachen. In dem Mädchen, das mit ahnendem Gemüth der Priesterin ganz vom Irdischen zum Ewigen flüchten sollte, vollzog

sich vielmehr die Hinwendung zu den Wünschen der Erde, denen sie, seit sich ihr im Tempel ein Asyl erschloß, entrückt war. „Hier, also hier!“ Dieser still wiederholte Wehlaut Heros beim Betreten ihres Gemachs drückt ein dumpf lastendes Gefühl fröstelnder Unbefriedigung aus, nicht unähnlich dem in jener Ode der wirklichen Sappho: „Nacht ist's, ich aber, ich schlafe allein.“ Ein Schauder vor der Einsamkeit, in der sie ihr Leben verbringen soll, welcher ihr am Morgen fremd gewesen, spricht daraus, obgleich der eigenen Sehnsucht nur halbbewußt. Noch ringen Vergehendes und Werdendes in ihr, noch hofft sie redlich durch „eine Nacht der Ruhe, des Sinnens, der Erholung“ ihr früheres Selbst zurückgewinnend „was noth und was mir auferlegt“ zu thun, dennoch klingt hier ein Ton müder Resignation durch, den das feine Ohr des Priesters wohl heraushört und darum fügt er seine Warnung, fast schon Drohung bei.

Ein schwüler Hauch beginnt durch das Selbstgespräch der Einsamen im öden Thurm zu wehen. Sie wird ihrer Neigung immer mehr kundig, mit einem Anklang an Medea beschließt sie sofort derselben zu wehren und mit dem Mantel will sie zugleich die Erinnerung ablegen. Der Tag, welcher sie schon mehr lehrte als die sieben Jahre ihres Dienstes, wird nicht vorübergehen ohne auch diese Illusion zu zerstören. Eine ahnende, leis sinnlich erregte, sanft anschwellende Stimmung verbunden mit dem Gefühl trostloser Verlassenheit waltet da vor. Dreimal seufzt sie ihr schmerzlich-sehnsüchtiges: „Allein!“ Die Gedanken abzulenken tritt sie ans Fenster, jedoch von der köstlich wiedergespiegelten Natur wandert ihr Sinn bald hinüber ans andere Gestade. Sie gefällt sich in der nur halb ausgedachten Idee, Leander möge dort drüben vom fernen Schimmer ihrer Lampe an sie gemahnt werden. Und mit jenem ersten, unbedachten Schritt ruft sie den Jüngling thatsächlich herbei. Er sah ihr Licht „mit hellem Glanze strahlen durch die Nacht“, soweit wollte sie's, unvermuthet hingegen überrascht sie die Wirkung, sein Herüberschwimmen und Eindringen im Thurmgemach, unvermuthet und dennoch nicht gänzlich unerwünscht. Klagt sie doch:

„Nicht Götter steigen mehr zu wüsten Thürmen,
Kein Schwan, kein Adler bringt Verlassnen Trost.“

In all ihrem Thun birgt sich ein rastlos geschäftiges, sich vor sich selbst scheuendes Verlangen nach Leanders Gegenwart. Sie sucht diese stürmischeren Regungen niederzuringen und blos ein mildes Wohlwollen zu bewahren, aber in dem Moment, wo sie über die wilderen, begehrlicheren Stimmen ihres Innern gesiegt zu haben meint, tritt Leander

leibhaftig vor sie hin. Weil ihr Herz sogleich fühlt, es schlage ihm laut entgegen, spricht ihr Mund umso rauher und zurückstoßender. Sie wehrt sich gegen das Heranfluthen der Liebe und trachtet ihre Schwäche hinter erzwungener Stärke und trotzendem Entschluß zu verstecken. Es ist jenes Sträuben, das Theodor Storm in schönen Versen besang, die in den Schluß ausmünden:

„Die holde Scham ist nur empfangen,
Daß sie in Liebe sterben soll."

Wie Medea kämpft Heros gerade angesichts des Geliebten neuerwachte, volle, herbe Jungfräulichkeit wider ihren eigenen Trieb an sein Herz zu flüchten, wie die Königstochter empfindet die Priesterin das Walten des Eros zunächst als das einer fremdartigen, feindlichen Macht, der es zu widerstehen gelte. Eben Leanders demüthige Schüchternheit, die nur einen milderen Blick von ihr begehrt, verglichen mit seiner muthigen, vor nichts zurückschreckenden Verwegenheit, gilt es zu ihr durchzudringen, bewirkt, daß sie den gar zu scharfen Ton des ersten Schreckens herabstimmt, während sie einem herrisch drängenden Bewerber wie Jason gegenüber gewappnet bliebe. Und fleht er fast zaghaft:

„Ich will nicht wieder kommen, wenn Du zürnst,
Doch raube nicht den Stern mir meiner Hoffnung,
Verhülle nicht den Trost mir dieses Lichts",

dann erwiedert sie von der Größe seiner Liebe gerührt so, daß aus jedem Wort die gleichen Gefühle sprechen und nur das Bewußtsein übernommener Pflichten als trennendes Hemmnis vor ihnen unheimlich dräuend sich erhebt. Sie verhehlt den Wunsch nicht länger, er möchte früher gekommen sein, doch „nun ist's zu spät", darum soll er fort, allein auf minder gefährlichem Pfad. Da nahen Tritte. Die Gefahr, die immer wie eine drohende Donnerwolke niederhing, ist da und in dieser Gefahr wird es Hero klar, was sie sich bis jetzt zu verhehlen strebte, wie theuer ihr Leander bereits wurde, wie selbst die Schmach, daß sie, die Stolze, sich vor dem Blick eines niedern Dieners verbergen müsse, ihr minder empfindlich war als die Gefahr des Geliebten. Noch sträubt sie sich wider das, was den Menschen so umnachtet, daß es ihn „dem eigenen Selbst entfremdet und fremdem dienstbar macht", was das Licht der Vernunft auslöscht, welches bisnun der mit sich einigen, geisteshellen Hero sicher voranleuchtete, und den dunkeln Trieben der Leidenschaft die Führung übergibt, noch wehrt sie gepreßten Tones seine Berührung ab: „Laß das!", jedoch im schwer athmenden Wechsel von

Verwehrung, Zugeständnis und halber Rücknahme des kaum Bewilligten, bricht immer mächtiger die eigene, tiefe Liebe durch bis zu dem berühmten: „Komm morgen denn!“ Selten wohl wurde ein Liebesgeständnis auf der Bühne zarter, knapper und sinniger ausgedrückt; indeß mißversteht man diesen Ausruf, wenn man ihn dahin deutet, Hero verspreche damit bereits das Letzte und Süßeste zu gewähren, was hätte dann der reizende Zwist um den Kuß noch für eine Bedeutung? Heros Worte müssen so unschuldig genommen werden als sie gemeint sind, nur im Vorübergehen an den Büschen jener Zunge, die „sandig sich ins Meer streckt“, will sie hören, was der Jüngling spricht, nichts weiter. Erst mit dem lange verweigerten Kuß verfällt Hero völlig der Macht des Eros wie Proserpina durch den Biß in den Granatapfel dem Hades zu eigen wird. In dieser ersten innigen Berührung sprühen Leanders Glutflammen auf sie hinüber, sie flieht erschreckt, aber dieselbe heiße Glut brennt nun auch in ihr. Er hat das Weib in Hero aus dem Schlaf geküßt. „Leis auf den Zehen“ nähern sich ihre Tritte wieder und beglückend beglückt wird sie in Leanders starke Arme sinken.

Wer nicht ein Dichter wie Grillparzer selbst wäre, für den ist es unmöglich den bestrickenden Zauber dieser Thurmscene beurtheilend wiederzugeben, doch eben dies Unübertreffliche des dritten Aktes sollte bei der Erstaufführung dem vierten und damit dem Erfolge des Ganzen gefährlich werden. Eine Steigerung der Wirkung nach diesem glänzenden Auftritt ist nicht mehr möglich und so wird man nur zu leicht ungerecht gegen die nothwendige Handlungsarmuth des Folgenden. Nannte Laube doch den vierten Aufzug geradezu eine „dramatische Steppe“ und glaubte den Beifall (bei Wiederaufnahme des Werkes nach langer Pause) dadurch sichern zu sollen, daß er fast die Hälfte desselben wegstrich. Diese Tilgung wichtiger Scenen, eine jener Gewaltmaßregeln wie der im Grunde wenig poetische Theaterpraktiker sie liebte, scheint uns heute nicht viel besser als Müllners berüchtigter Rath den ersten Akt der „Sappho“ fortzulassen und obzwar Laube stets an seiner Ansicht festhielt, kam man längst von solcher Vergewaltigung ab. Hier ist einer der Fälle, wo theatralisch und dramatisch sich nicht decken. Vom Standpunkt augenblicklicher Bühnenwirkung läßt sich viel gegen diesen Akt einwenden, sonst aber dürfen wir ihn nicht blos mit Sauer als „Erweiterung und Bereicherung der Poesie“, sondern insbesondere als berechtigtes Hinausrücken allzu eng gezogener Schranken der dramatischen Kunstform bezeichnen. Zum Vergleich könnten wir uns neuerdings auf „Romeo und Julia“ berufen, wo Graf Paris’



Bewerbung und Julias Entschluß den Bruder Lorenzo um Hilfe anzugehen noch in den so ungemein bewegten dritten Akt fallen, somit der vierte eigentlich nichts enthält als die Vorbereitungen zu Julias Scheintod und die Wirkungen desselben auf ihre Umgebung. Daß der zweite und vierte Akt hauptsächlich Übergänge, seelische Umwandlungen, Entfaltung der früher schon angedeuteten Geschehnisse, Vorbereitung der nächsten Entscheidungen zu bringen habe, während die wuchtende Schwere der wichtigsten Aktionen besser den drei Hauptakten, in welchen die Handlung am lebendigsten pulsiren muß, aufgespart bleibe, ist gerade für das Drama der anerkannten Meister giltige Regel; Grillparzers Wagnis lag nicht allein darin, sondern sein vierter Akt (bei Shakespeare der kürzeste, hier der längste des Stückes) konnte nicht das nöthige Verständnis finden, weil er ein gewichtiger Vorstoß nach jener realistischen Richtung des Schauspiels ist, die auch im Drama Seelenzustände in breiter Ausführlichkeit zu erörtern wagt, die auf psychologische Kleinmalerei ebensoviel Werth legt als auf brausend dahinstürmendes Geschehen, welcher feine Charakterschilderung in der Tragödie mindestens gleichwichtig neben der grobkörnigen Handlung steht. Grillparzer ging hier wieder durchaus eigene Bahnen, als viel mißkannter Vorläufer moderner Dichtungsweise, als originelle Poetenindividualität, die sich nicht an die hergebrachte Schablone, dramatische Wirkungen zu erzielen, binden wollte. Er selbst schrieb am 20. April 1831 in sein Tagebuch: „Wenn die Lösung gelang, war der Gewinn groß für die Poesie. Sie gelang nicht. Und doch! und doch! Wenn ich durch ein paar noch folgende gelungene Leistungen mich in der Zahl der bleibenden Dichter erhalten kann, möchte leicht eine Zeit kommen, wo man den Werth des wenn auch nur halb Erreichten in diesem vierten Akte einsehen dürfte." Es gilt hievon das Gleiche wie vom „Treuen Diener" und der „Jüdin von Toledo", je mehr neuere Kunstbetrachtung um sich greift, desto stärker muß auch die Bewunderung für den Mann werden, der zuerst vom Classicismus ablenkend den noch unbetretenen Weg zum Drama des Realismus, selbst in extremen Bestrebungen, zu bahnen suchte.

Grillparzer unternahm es den durchaus veränderten Seelenzustand der Liebenden statt ihn blos flüchtig zu skizziren, in liebevoller Detailarbeit auszuprägen; dadurch allein offenbart es sich, wie den beiden die ganze Welt versunken und einzig die Sehnsucht nach einander in ihnen lebt, nur damit wird das Ende glaublich, sowohl Heros anscheinende Nachlässigkeit als ihr tragischer Tod, der uns nun als unbedingte Noth-

wendigkeit einleuchtet, weil wir schon aus dem vierten Akt den Eindruck mitgenommen, ohne Leander sei der Priesterin kein Tag länger denkbar. Auch Leander geht so völlig in seinem jungen Glück auf, daß kaum ein Gedanke für Naukleros in ihm zurückblieb. Der verlassene Freund fühlt dies zuerst und bald „spricht die That" wahrlich laut, wenn der verzückte Träumer den lästigen Mahner mit gezücktem Schwerte bedroht, ähnlich wie Jason den Milo. Leander hat diese Freundschaft allerdings mehr erduldet als gehegt, indeß bei Naukleros, einer der vollsten, rundesten Gestalten unter Grillparzers Schöpfungen, der anfänglichen Neugier, mit der er den so verschieden Gesinnten verwundert betrachtete, während der (fast dürfte man sagen) psychologischen Experimente mit dem liebescheuen Melancholiker, ein immer innigeres Gefühl unlöslichen Antheils erwuchs. Seine Zuneigung kleidet sich zwar in das Gewand des Spottes, doch droht Gefahr, dann wird der fröhliche Gefährte zum ernst bedachten Mann. Er wie Janthe, auch der Tempelhüter, hätten nur zu leicht den Vertrauten der französischen Classicität gleich werden können, hier aber sind sie fein ausgearbeitete, individuell bestimmte Gestalten, jede an und für sich interessant, natürlich Naukleros, dem anfangs eine so bedeutsame Rolle zufällt, am stärksten. Mit wie echtem Schmerz, unbekümmert um jede Gefahr sucht er, als die Götter, auf die Leander baute, diesen in der höchsten Noth verließen, den todten Freund! Ihm, dem „Schwimmer sel'ger Liebe", fiel ja trotzdem ein neidenswerthes Loos. Das Süßeste, was dies Leben ihm zu bieten vermochte, ward ihm und nun, die Brust noch von seliger Erinnerung geschwellt, nimmt ihn der Tod in blühender Jugendkraft dahin.

Anders Hero, die erst im Schmerz Entsühnung finden muß, ehe sie des Todes werth ist. Die Liebe trennte Leander von dem alten Genossen, wie sie Hero zur neuen Freundin führt, dort löst sie Bande, hier schlingt sie neue, alles umgestaltend. Was Hero früher an Janthe schalt, zieht sie nun zu der Gespielin, ähnlich dem Verhältnis Medeens zu Peritta. Dadurch verstärkt sich der Verdacht des Oberpriesters, der in jener Scene, in welcher die früher so klare, verständige Hero ganz träumerisch hingenommen, in ihr Glück eingesponnen, unbedacht den Argwohn mehr herausfordert als meidet, von überlegener Abweisung zu widerwilliger Erkenntnis langsam anschwellen muß, denn:

„Der Wahnsinn, der das kluge Weib befällt,
Tobt heft'ger als der Thorheit wild'stes Rasen."

Wir denken da an den jungen, kronentragenden Zögling der Weisheit und in der That könnte man in diesem wichtigen Punkt, der eines der Hauptmotive unseres Dramas enthält, Hero als den ins Weibliche gewandten König Alfonso bezeichnen.

Heros Oheim leidet meist unter falschem Vorurtheil. Hätte er das Mädchen zum Gelübde überredet, dann würde er jetzt seinen Fehler an ihr und Leander strafen, er aber sprach damals: „Wüßt' ich sie schwach, noch jetzt entließ ich sie." Er vertritt ein an sich ebenso berechtigtes Princip als die Liebenden, Weltüberwindung statt Lebensgenuß. Freilich läßt ihn der Dichter zu Schluß einer leicht begreiflichen Schwäche erliegen, wenn er Heros Schuld aus Mitleid, entschiedener noch aus Familienstolz, ferner auch damit der Ruf des Heiligthums unangetastet bleibe, mit Schweigen decken will, jedoch wenn er die Lampe nicht selbst ausbläst, sondern nur so rückt, daß „der Götter Sturm" sie leicht verlöschen kann, thut er als Strenggläubiger wie er soll. In bedeutsamster Weise wird in dem auch scenisch höchst stimmungsvollen Aktschluß damit zugleich auf das verletzte Recht der Götter hingewiesen.

Kaum ahnt Hero die Möglichkeit des Schrecklichen, als ihr Vergehen wider die Himmlischen, dessen sie zuvor kaum gedachte, schwer auf dem bangen Busen lastet:

„Und manches, was nicht recht vielleicht und gut
Und ihnen nicht genehm, es sei verbessert,
Zum mindesten entschieden."

Hier ist der Punkt, wo die Liebestragödie sich mit dem Pflichtgedanken der voraufgegangenen historischen Dramen deutsam berührt. Heros Gelübde war nicht unlösbar eng wie jenes einer Nonne, allein es muthet der, die es nichtig erklären will, die schwersten Demüthigungen zu, ihr selbst und „all den Ihren". Dazu ist Hero zu sehr Aristokratin, eine solche Höhe des Liebesopfers liegt ihr fern, „das kann nicht sein mit Hero, fühlst du wohl". Ihr gebricht die Kraft zu rechtzeitigem Entschluß. So verheimlicht sie noch zu Beginn des fünften Aktes Janthen was geschehen, ja selbst als sie die Leiche Leanders schon erblickte, unmittelbar nach der entsetzlichen Entdeckung möchte sie, den unvermuthet nahenden Ohm täuschend, den Schein wahren. Dieser Versuch in einem solchen Augenblick zu heucheln, wenn ihr dann auch die Kraft versagt, zählt zu jenen naturalistisch herben Zügen, die Grillparzers Dichterpersönlichkeit eigen sind, doch versöhnt die Entschiedenheit, mit welcher Hero, nachdem

der Priester alles weiß und ihr die Hand zur Rettung bietet, diese zurückstößt:

„Verschweigen ich, mein Glück und mein Verderben,
Und frevelnd unter Frevlern mich ergehn?
Ausschreien will ich's durch die weite Welt,
Was ich erlitt, was ich besaß, verloren,
Was mir geschehn und wie sie mich betrübt.“

Die Vorwürfe, mit denen sie, wie später Janthe, dabei den Oberpriester überschüttet, sind subjectiv begründete, objectiv unzutreffende. Ihre Selbstverurtheilung, zugleich den späten Wahrheitsmuth, der, was er nicht mehr ist, auch zu scheinen verschmäht, enthalten die Worte an Naukleros, der Ohm habe den Freund verderbt „und ich, die Priesterin, die Jungfrau — So? — Menanders Hero, ich“, darum ruft sie auch: „Der Mord ist stark und ich hab' ihn getödtet“, denn fand sie zuvor den Muth des offenen Bekenntnisses, so konnte dies den Freund vielleicht retten. Das Leitmotiv aller Dichtungen Grillparzers, wie Streben nach Glanz und Ruhm zum Unheil führt, klingt wieder an, wenn Hero sich durch die Qualen bitterer Selbstvorwürfe erst von ihrer, dem Verlangen nach Behauptung äußeren Ansehens entsprungenen Schuld der Unwahrhaftigkeit läutern muß, ehe der Tod sie mild erlöst. Das Thema der Sappho wird hier zu einer neuen eigenartigen Wendung abgeändert: das Glück der Liebe kann nur genießen, wem alles andere daneben nichtig dünkt, wie Leander, wer gleich Hero daneben noch Gedanken für die Geltung vor der Welt bewahrt, wird schuldig an der Majestät der Leidenschaft. Doch mildert Grillparzer Heros Verhalten, indem er sie uns im vierten Akt so völlig hingenommen von ihren ungewohnt süßen Empfindungen zeigt, daß ihr der begangene und mit jedem Wort vermehrte Fehl gegen die Pflicht der Wahrhaftigkeit zunächst gar nicht zum Bewußtsein kommt. Gleichwohl rächt sich nur dies an ihr, nicht daß sie der Macht des Eros erlag, nur daß sie es nicht zu gestehen wagte. Die Rechte des Herzens rangen mit den Rechten der Götter und erwiesen sich stärker, der Dichter selbst steht mit seinem Fühlen auf Seite der Liebenden wider das unnatürliche Verlangen sich durch früh geleistete Gelöbnisse für immer zur Entsagung zu verpflichten. Die Leidenschaft ist mächtiger als die eingegangene Verpflichtung, als einer Naturgewalt verfällt Hero wie Leander der Liebe und die Natur selbst scheint in jener Liebesnacht an dem Bunde theilzunehmen, ein Fest mitzufeiern und doch verschlingt das Meer, das erst so friedlich ruhte, dann

den mühevoll vergeblich ringenden Leander; die Natur vernichtet ihre Kinder, die blos thaten, was sie lehrte. So breitet sich auch über dies in unvergänglichem Zauber der Sprache prangende Werk der Schleier der Wehmuth darüber „daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird", die echttragische Trauer, weil neben dem entzückenden Gipfel der schwindelnde Abgrund lauert und unvermeidlich zum Sturz in die Tiefe lockt. Die Natur erscheint nicht als freundliche Lenkerin und liebende Mutter, nein, tückisch, Gefahren jeder Art bergend, und der Mensch zagt schwach und klein mitten zwischen den allerorts dräuend aufgesperrten Todesrachen der übergewaltigen, blinden Naturkräfte, noch bedrängter durch die willkürlichen Satzungen und Streitigkeiten des eigenen Geschlechtes. Gibt die höchste Leidenschaft ihm Muth, dann nur mag er für wenig Augenblicke allen Widerstand besiegen und höchste Wonnen ernten, allein nach kurzer Frist sinkt er als Opfer, weil es unmöglich blieb Glück und Pflicht in Einklang zu versetzen und auch die beseligendste Regung sich als feindlich gefährdende Macht entpuppt. In knapp zwei Tagen rollt so die Tragödie zweier Menschenleben ab, kaum gefunden wieder getrennt und erst im Tode vereinigt. Harte Buße für süße Vergehen, tödtliches Erwachen aus seligem Rausch, und doch ein versöhnendes Schlußmoment, wenn die Liebenden durch ihr Ende die Schuld der Sterblichkeit zahlend sich zugleich von allen Schlacken eines Lebens reinen, dessen süßeste Schöne sie genossen. Dithyrambisches Jauchzen fröhlichster Lust, schneidender Jammer und bittersüße Wehmuth schaukeln auf „Des Meeres und der Liebe Wellen".

IX.

Der Traum ein Leben.

Am 4. Oktober 1834 wurde das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben“ zum ersten Mal im Burgtheater mit starkem Erfolg gegeben. Es ist bekannt, daß der Plan in weit frühere Zeit fällt, der erste Akt schon im Herbst 1817 kurz nach Vollendung der „Sappho“ geschrieben, bald danach auch als Fragment gedruckt wurde; die Arbeit dürfte darauf erst in der zweiten Hälfte der Zwanziger-Jahre wieder aufgenommen worden sein und fand 1831 ihren Abschluß. Grillparzer selbst erklärte, er habe durch eine wenig bedeutende Erzählung Voltaires die erste Anregung bekommen, der Vergleich mit dem „Leben ein Traum“ liegt auf der Hand, Sauer weist noch auf einen Roman von Klinger und ein zweites Stück Calderons als Gedankenvermittler hin. Für wichtiger als diese gewiß auch nicht zu unterschätzende äußere Quellenforschung gilt mir, was ich die innere Quellenforschung nennen möchte: jene Zeitereignisse oder Lebenserfahrungen, die innerlich verarbeitet Anlaß boten, den Stoff gerade in dieser Weise durchzuführen, und da will es scheinen, als sei dem Dichter aus Frankreich der innere wie der äußere Antrieb zur Gestaltung seines Werkes geworden, als sei der gewaltige Eindruck des Weltherrschers Napoleon, durch andere Gedankenverknüpfungen hindurchgegangen, Anlaß zu unserem Rustan geworden, in dem freilich von der Persönlichkeit des Advokatensohnes aus Ajaccio nichts zurückblieb. Grillparzers Jugend fiel in die Zeit, in der jeder französische Soldat (nach jenem vielcitirten Ausspruch) den Marschallsstab im Tornister trug, auf den Thronen der ältesten Dynastien zu Paris, Madrid und Neapel wie im Haag und in Kassel Männer saßen, deren Herkunft in weitestem Abstand von ihrem Range lag, ja als er den ersten Akt unseres Dramas zu Ende brachte,

bestieg eben der letzte aus dieser Schaar der Welteroberer, der einzige, dem das Glück treu blieb, Bernadotte den Königssitz Skandinaviens. Damals durfte jeder hoffen sich durch Schicksalsgunst nnd Abenteuerermuth aus dem Staube zu erheben, sich schmeicheln, er sei aus dem Thon,

„Aus dem Glück die Männer bildet
Für den Purpur, für den Thron."

An seinem Bruder Karl besaß der Dichter vielleicht ein Vorbild verwandter Denkart, jedenfalls ist das Drama aus solcher Entstehungszeit heraus eher richtig zu deuten.

Rustan wird nicht mitten in stiller Ruhe der öffentlichen Dinge von einem übermächtigen Verlangen nach Kämpfen und Thaten zu unerhörtem Unternehmen fortgetrieben: die Welt ringsum ist in Aufruhr, der Krieg entbrannt und nichts gewiß, als daß reiche Beute dem winkt, der jetzt geschickt und rüstig zugreift. Eben jener Fürst von Samarkand, der Hilfe bedarf, bietet ein Beispiel solchen Wagens und Gelingens, er „war, wie Ihr, des Dorfes Sohn", nun pocht die Gefahr mit eherner Faust an die Pforten seines Palastes und der Geängstigte späht nach einem Retter aus. Diese Zeitung bringt, auf Windesflügeln die Länder durcheilend, auch in das abgelegene Thal „nah den Quellen des Wahia", wo Rustans Jugend blüht, die Brust geschwellt von jenem Drang ins Ferne, der in dieser Lebensperiode jeden ergreift und ihn nach Ungeahntem sich sehnen, von weit Entlegenem träumen läßt. Wie viele Jünglinge halten sich in diesem Alter nicht für kraftgeniale Naturen, denen es nur an Gelegenheit mangle, das Unerhörteste zu leisten. Glücklicherweise gibt es ja auch stets einige Feuerköpfe, die mit Fug die prometheische Macht in sich fühlen, die Menschheit umzuschaffen nach ihrem Bilde, die jener banalen Phrase: „Du wirst die Welt nicht ändern", kühn und trotzig den Fehderuf entgegenschleudern: „Ich kann die Welt ändern, denn ich will." Gehört aber Rustan zu diesen heroisch veranlagten Männern, die ihrem Dämon folgen durch Noth und Tod, unerschütterlich und unbezwingbar? Wer den „Traum ein Leben" offenen Auges betrachtet, erblickt in dem Helden keine titanische, wider das Schicksal sich aufbäumende Natur, sondern einen wackern Jungen, in dem jagdfrohe Kraft rumort und der in Gefahr ist, in künstlich gestachelter Überschätzung seines Selbst dem traurigsten Loose zu verfallen, dem von Goethe gekennzeichneten Typus jener ewig Unzufriedenen, die sich jeder Lage gewachsen glauben und mit dem Schicksal hadern, weil sie sich alles zutrauen, was andere leisten, in schwierige Situationen versetzt aber beschämt zurückstehen und erkennen

müssen, wie ihnen die blos eingebildete Fähigkeit versagt. Für solche Halbnaturen ist es nun freilich am besten, wenn sie wie Rustan rechtzeitig umkehren auf dem für sie zu steilen, dornigen Wege des Ruhmes und sich an einem bescheideneren, ihren Anlagen entsprechenderen Loose genug sein lassen.

Im Jahr nach der „Ahnfrau" begonnen, weist „Der Traum ein Leben" schon in der Form, in der (dem rascher hineilenden Fluß trochäischer Rhythmen angepaßten) feuriger und eiliger strömenden Rede, viel Ähnlichkeit mit dem älteren Werk auf, wie dieses bleibt er von dem äußeren Apparat der Räuber- und Märchenstücke des Leopoldstädter Theaters beeinflußt, hier wie dort bietet der Poet ein ahnungsreiches, von der Geisterstimmung des Überirdischen durchwehtes Abbild des Menschenlebens als tiefernste Warnung vor den verhängnisschweren Überreizungen egoistischen Strebens. Jaromir und Rustan sind Vertreter der Ich-Sucht, wie Jason, Ottokar, Otto von Meran, beide jedoch keine consequenten Selbstsüchtigen, sondern Frevler ebenso sehr durch den Drang der Umstände als durch eigene Schuld, eine geistige Verwandtschaft besteht zwischen ihnen, indeß mehr eine solche von Vettern als von Brüdern. Auch Mirza und Bertha ähneln sich in vielem, beide nachgiebige, weiche Naturen, Märtyrerinnen der Liebe, als deren Motto die Worte Mirzas gelten können:

„Trage, wunder Busen, trage,
Bist des Tragens ja gewohnt!"

Nur dann hat Mirza Widerspruchskraft, wenn es den wilden Jäger dem Vater gegenüber zu vertheidigen gilt. Mit wie reizvoller, realistischer Frische zeigt sich beim Abendessen ihr Bestreben den Zusammenstoß der beiden Männer hintanzuhalten. In seiner milden, abgewogenen Weisheit bei mangelnder Festigkeit des Entschlusses mahnt Massud wieder an den Grafen Borotin. Er und sein Kind sind orientalisch passive Charaktere; in dieser Umgebung lernte Rustan nicht nach Macht und Ehren hungern. Der Durst nach Ruhm und Größe wurde auch dann erst so brennend als der unbeschäftigte Jüngling im Umgang mit dem Negersklaven Zanga derlei Ideen förmlich suggerirt erhielt, freilich fand dieser an ihm ein empfängliches Medium.

Zanga hat kein Vorbild in der „Ahnfrau" aufzuweisen, er ist vielmehr das Widerspiel eines bei Grillparzer oft variirten Typus; dem Kastellan Borotins, Rhamnes, Gora, Ottokars Kanzler, Bancban, dem Tempelhüter von Sestos, dem Küchenjungen Leon tritt hier der

ungetreue Diener seines Herrn gegenüber, den eigenen Vortheil allein im Auge. Zangas Verhältnis zu Rustan entspricht etwa dem Mephistos zu Faust, doch wie Mephistopheles zugleich einen nach außen projicirten Theil von Fausts eigenem Wesen darstellt, so kann Zangas Einwirkung auf seinen jungen Gebieter nur darum so stark werden, weil eine werwandte Saite in Rustans Innern von vornherein Widerhall tönte. Mephisto und der Mohr Hassan gaben ihm manches Erbstück mit auf den Weg, doch steht Zanga nicht als bloße Copie, sondern als eigengearteter Dritter hinter ihnen, den humorvollen Ton schlugen übrigens bereits Shakespeares unvergleichliche Schurken, zumal Jago an. Auch sind der Bösewicht des Traumes, der sich ja schließlich als Sendling der Unterwelt enthüllt, und der Haussklave Zanga ebenso auseinanderzuhalten als der Traum-Rustan und der Geliebte Mirzas. Den hörigen Knecht treibt nur ein Verlangen, das nach Freiheit, darum nährt er den Hang Rustans zu Träumen künftigen Glanzes, denn mit dem Herrn hebt sich der Diener. Als Krieger in Gefangenschaft gerathen, wurde Zanga nach dem barbarischen Brauche der Zeit in die Sklaverei verkauft, das verbittert und macht in der Wahl der Mittel zur Wiedererlangung der Freiheit nicht allzu ängstlich. Auch Zanga (wie Jaromirs Genossen) ist einer, den man verrucht nennt, weil er wagt dort rückzuschlagen, wo auf ihn das Schicksal schlug. Vermuthlich hätte der wirkliche Zanga sich bei gleichen Anlässen ähnlich benommen wie sein Schattenbild im Traum, aber auch er wäre berechtigt die Hälfte seiner Schuld den Verhältnissen zur Last zu legen, die bekanntlich den Menschen bestimmen, jene wenigen willensstarken Naturen ausgenommen, die umgekehrt ihrerseits die Verhältnisse bestimmen. Charakteristisch genug wird der unzufriedene Aufwiegler, sobald Massud ihm freiwillig ein bescheidenes Glück einräumt, zum stillvergnügten Bürger, der mit dem frommen Einsiedler Flöte blasend sich ergeht. Der sicherste Weg die unteren Schichten von Gewaltsamkeiten und Übelthaten abzuhalten, besteht in Verbesserung ihrer Lage, so daß ihnen das Leben erträglich, die fernere Durchführung ihrer Wünsche auch ohne Blutvergießen möglich erscheint: dieser einfache Satz enthält die Quintessenz aller neuesten socialpolitischen Weisheit und ist bereits durch Zangas Wandlung illustrirt. Talleyrand sagte: „Mit Bajonetten kann man alles machen bis auf eins, man kann sich nicht auf sie setzen“ und die Unmöglichkeit, eine Herrschaft dauernd auf Niederhaltung aller Unzufriedenen durch Waffengewalt und ein ausgebreitetes Heer von Spionen zu stützen, erfährt Rustan als Fürst zur Genüge. Seine Worte:

„In dem Innern eurer Häuser
Lauern meine wachen Späher,
Was ihr noch so leis gesprochen,
Reicht von fern bis an mein Ohr,“

klingen übrigens, als redete er von dem rings mit Polizeispitzeln übersäten Österreich jener Tage, von welchem Anastasius Grüns „Naderer da!“ eine so anschauliche Schilderung gibt. Derselbe Rustan hatte am Beginn seiner Bahn die Freiheit begeistert gepriesen, „alles Großen Wieg' und Thron“ genannt; er, der den Ruf zu hören glaubte: „Starker, nimm dich an der Schwachen“, verwendet sehr bald seine Macht einzig zu ihrer Unterdrückung. Derlei Charakterentwicklungen bringt freilich das wirkliche Leben oft genug, Rustans Gesinnungswechsel hat tiefer liegende, mit seiner Wesensart innig verknüpfte Gründe.

Seine Thatendurst war nicht das unabweisbare Streben einer ungewöhnlichen, ihre Umgebung weit überragenden Natur, nur jugendlicher Hang zum Abenteuerlichen. Er paßt sehr wohl für Massuds Hütte und sein überschüssiger Drang nach Kraftbethätigung würde in den Freuden der Jagd hinreichend Ableitung finden. Sonst möchte ihn auch der Traum nicht abhalten, der lediglich zeigt, daß ohne außerordentliche Fähigkeiten (dem Traum-Rustan jedoch schlägt alles fehl, er ist ein Meister Ungeschickt ohne Funken genialen Scharfblicks oder besonderer Energie) auf geradem Wege kein Emporkommen möglich ist und daß die krummen sich früher oder später rächen. Eine vom Feuer der Thatkraft durchglühte Natur würde in dem Traum wohl gleichfalls eine dunkle Warnung erkennen, doch mit dem stillen Gelöbnis, eingedenk dieser eindrucksvollen Mahnung nicht vom rechten Wege abzuirren, nur der eigenen Kraft und ehrlichen Mitteln zu vertrauen, getrost ausziehen, dankbar für dies Gaukelbild, das gelehrt, was es zu meiden gelte. Rustan ist eben keine solche Natur, aber er sollte es nach dem Willen des Dichters auch gar nicht sein; wer dies übersieht, muß den Sinn des Werkes mißdeuten. Sein Reiseplan ist blos eine bunte Möglichkeit, an der er sich gern ergötzt, deren Durchführung ohne Zangas beharrliches Drängen wohl ohnedies unterbliebe. Rustan bietet das psychologisch interessante Schauspiel, wie ursprünglich vorhandene kriegerische Neigungen (ererbt von Vater und Großvater) unter den Einwirkungen einer thatenscheuen, sanftgemuthen Erziehung und Umgebung zu schwächlicher Unthätigkeit degeneriren, sodaß im Zwiespalt später Anstachelung und angewöhnter Übung nach kurzem Schwanken ein Traumbild genügt, um zu

stilleren Gesinnungen zurückzuführen. Als einen Menschen, dem die Kraft des Entschlusses fehlt, stellt Grillparzer seinen Rustan im friedlichen Thal wie am Königshof dar. Nur der schwarze Begleiter reizt den halb widerwillig horchenden Gebieter und seine Absicht sofort zu reisen, wird lediglich durch Zangas schlau wiederholte Erzählung vom Spott Osmins plötzlich provocirt. Dann redet sich Rustan zwar nach Art jener schwachen Naturen, die es lieben, rasch die Brücken hinter sich zu verbrennen, um zum Standhalten gezwungen zu sein, in zornige Entrüstung hinein, doch kaum sind Massud, Mirza und der aufhetzende Neger fort, so sind die Bedenken schon da. Er möchte und möchte auch nicht, er muß sich den vermeintlich felsenfesten Entschluß erst von neuem abringen („Es pocht doch ängstlich! Sie ist gar zu lieb und gut! Ob auch — fort! — Ich bin erhört.“). Meinte er doch sogar, je nach dem Ausgang seines Unternehmens wolle er „wieder euere Hütte theilen, oder ihr mit mir mein Glück“. Ein zu kühnem Streben wahrhaft Berufener könnte nie die Absicht hegen, falls die Sache fehlschlüge, ruhig wieder rückzukehren „in der Theuern Mitte“, sein Wahlspruch müßte stets der jener spartanischen Mutter bei Übergabe des Schildes an ihren Sohn sein: „Mit ihm oder auf ihm.“ Das fühlt auch Rustan und rafft sich, als ihm Mirzas Hand angeboten wird, zu dem Ruf auf: „Niemals oder deiner werth.“

Der Traum-Rustan versucht wenigstens einen gewissen Grad von Verbrechergröße zu erlangen, aber er bleibt stets zagend auf halbem Wege stehen und wird mehr von den Ereignissen gestoßen als daß er nach eigenem Ermessen handelte. Das Eintreten des Traumes deutete Grillparzer für ein poetisch gestimmtes Publikum kenntlich genug an und Laubes Ansicht, die Zuschauer sollten bis zum letzten Akt der Meinung sein, sie hätten wirkliches Leben vor sich und erst bei Rustans Worten: „Horch, es schlägt! — Drei Uhr vor Tage“ dahinterkommen, all dies sei nur Traum, ist, wie auch Bulthaupt betont, unhaltbar. Schon Massuds Mahnung, die Nacht zwischen die letzte Entscheidung zu legen, weckt die Aufmerksamkeit, „was in dem Schlaf für Träume kommen mögen“, das Auftauchen der Genien am Schluß des Aktes, hierauf das Sichtbarwerden jener Gegend, in der wir Rustan im zweiten Akt wirklich sehen, und der Schlange legt die Idee, was nun folge sei nur Traum, so nahe als möglich, ohne dies prosaisch geradehin auszusprechen. Auch verstand Grillparzer es mit unübertrefflichem Geschick den Charakter einer Traumhandlung festzuhalten, vor allem das Buntbewegte, Überstürzte des

Schlafgesichts, was er als echter Theaterdichter, der weiß, daß der Poet durch sinnliche Zeichen wirken muß, schon durch das farbige Gewand des Traum-Genius andeutete. Traumhaft unbestimmt, wenig individuell sind deshalb absichtlich der König, Gülnare, der Mann vom Felsen gehalten, realistische Charakterzeichnung wäre da keineswegs berechtigt und darum mußte der Dichter auf scharfe Ausprägung dieser Schattenwelt verzichten. Dabei wird jeder den unheimlichen Eindruck des blassen Felsenmannes, des stummen Kaleb, der widerlichen Alten spüren, Grillparzer löst das Problem die Figuren zugleich als Traumschemen und doch dramatisch wirksam zu gestalten.

Rustans Schwächlichkeit wird unwiderlegbar klar, wenn er stets von Zanga gegängelt zu keiner That selbst den Entschluß faßt, aber auch nie Kraft besitzt, den Lockungen des Versuchers zu widerstehen. Ihm wohnt nicht hinlängliches Selbstvertrauen inne, um trotz niederer Abkunft des Emporsteigens gewiß zu sein, darum geht er unbedenklich auf den Vorschlag des Schwarzen ein, sich fälschlich höhere Abstammung beizulegen. Diesen ersten Schritt gethan willigt er nach kurzem Sträuben auch in den frecheren Betrug, sich „mit fremder That zu schmücken“ und sinkt nun unaufhaltsam immer tiefer. Der Mord des Mannes vom Felsen zieht den zweiten an dem König mit Nothwendigkeit nach sich. „Willst du den Preis der Schandthat nicht verlieren, dreist mußt du sie behaupten und vollführen“, diese Worte Leicesters, einer ebenso problematischen Natur, werden auch Rustans Leitmotiv. Zu jedem Verbrechen scheint er gezwungen, will er nicht den ersten Betrug aufdecken, schließlich muß er gleich Macbeth in Blut waten, um die usurpirte Herrschaft zu behaupten.

Der Traumcharakter bleibt stets gewahrt. Der Mann vom Felsen ähnelt Osmin, er wiederholt höhnend die Worte des Königs, die er nicht gehört haben kann, und sterbend ruft er: Rustan! Mirza! Der Fürst gleicht für Rustan seinem Pflegevater Massud, Gülnare erinnert ihn an Mirza, der alte Kaleb an den greisen Eremiten. Während der König die Bittschrift liest, tauchen Bilder auf der Zeltwand auf, phantastisch, ja übernatürlich greift hier die gespenstige Alte mit dem Gifttrank ein und Rustan möchte „wohl den Trank, aber auch daß man dich zwänge“. Die Hexe bedeutet die so oft sich lockend anbietende Gelegenheit zu corruptem Verfahren, deren sich mancher so gut wie Rustan bedient, was dann späterhin im unerwartetsten Moment schmählich ans Licht kommen mag. Der Giftmörder Rustan verliert sogar das einzige, was

ihn früher auszeichnete, den persönlichen Muth. Als er sich verrathen wähnt, befiehlt er dem Genossen seiner Thaten, ihn, falls wirklich alles unrettbar verloren sei, von rückwärts zu erstechen. Wider Erwarten gerettet, läßt ihn ein letzter Schimmer von Edelmuth das Leben des fälschlich beschuldigten Kaleb schonen, damit erhält er sich selber das Gericht; er vermag eben weder Frevelthaten zu meiden, noch sie mit grandioser Gewissenlosigkeit unbeirrt im rechten Moment völlig durchzuführen. Wenn es zu spät, will er dann doch den Tod des Alten, ja kann ihm dadurch Rettung werden, so ist er bereit Zanga zu opfern, nicht einmal die Treue des Verbrechers für seinen Mitschuldigen, die nach des Banditen Angelo Zusicherung fester beobachtet wird als „unter den sogenannten ehrlichen Leuten Mode sein mag", bewahrt der klägliche Held und verläßt der Neger ihn dann in der äußersten Noth, so vergilt er blos Gleiches mit Gleichem. Der Traum-Rustan leistete nichts selbst, er will „mit andrer Thaten prahlen, mit fremdem Golde zahlen"; sein Wurf nach der Schlange schoß vorbei, beim Angriff stürzte er mit dem Roß und seine Krieger siegten ohne ihn, nicht einmal in der auf Schleichwegen errungenen Gewalt weiß er sich zu behaupten. Er verschmäht die gehässigsten, schlimmsten Mittel nicht, aber, wie Zanga mit Recht höhnt, „nicht weil's Frevel, weil's gefährlich" zaudert er bei ihrer Anwendung „mit ärmlich halbem Muthe". Der Rustan des Traumes bietet ein höchst unerquickliches Bild und befreit athmet auch der Zuschauer auf, wenn der wüste Spuk zu Ende und der Erwachte sich schaudernd von dem Phantom seiner selbst abwendet.

Gern und willig kehrte Rustan nun zur Niedrigkeit, denn er lernte in diesen fürchterlichen Gesichten, wie irrig seine Meinung gewesen, was ein Andrer im Stande sei, das vermöge auch er. Der Traum rettet ihn vor jenem Größenwahn, der fest überzeugt gleichfalls leisten zu können, was Tüchtigere gethan, sich Aufgaben unterzieht, denen er nicht gewachsen ist, und, um sich in der gewählten falschen Position zu behaupten, immer stärker gedrängt wird zu Mitteln zu greifen, die er selbst früher verworfen hätte. Gegen den ungemessenen Ehrgeiz bei beschränkter Kraft richtet sich die Tendenz des Stückes und sie wird gründlich mißverstanden, sobald man darin eine Abmahnung von jedem Eingreifen in die Weltgeschicke überhaupt erblickt. Wen nur die Ruhmsucht lockt, der opfert schließlich sein Eigenstes und Bestes, so viel oder wenig es sei, der Ehr' und Herrlichkeit der Welt, die dem Poeten des Erstrebens nicht werth scheint. Davor warnt dies Drama, zugleich mit der von Zanga ausgesprochenen Erinnerung bei jedem Thun den Anfang reif zu bedenken,

der Traum=Rustan faßt den Sinn der Lehre so wenig, daß er gleich darauf mit einer Lüge die neue Bahn einweiht. „Wir sind Kinder unsrer Thaten“ ruft er und — eignet sich zugleich fremdes Verdienst an; die Wahrheit des Spruchs erfüllt sich an ihm anders als er denkt, denn dieser Trug verstrickt ihn in jene Kette von Freveln, die ihn schließlich erwürgt.

„Glück und Unrecht? Luft'ger Wahn!
Rühm' dich deß, was du gethan“,

spricht der bleiche Schütze vom Felsen, Rustan aber möchte die glänzenden Früchte genießen, die ein Stärkerer vom Baume geschüttelt. Der Traum beweist blos, daß die Sucht um jeden Preis zu steigen zum moralischen Ruin führt und daß Schuld fortzeugend neue Schuld gebären muß. Rustans Traum leitet diesen zur Erkenntnis, der Keim dessen, „was jetzt verscheucht der Morgen“, sei thatsächlich in seiner Brust verborgen gelegen, und was er geschaut, hätte sich wirklich so vollziehen können. Vor diesem Antrieb zum Bösen fliehend entsagt er den Hirngespinnsten von Macht und Größe, um das seinem Wesen weit angemessenere Glück an Mirzas Seite zu erfassen. Für Rustan muß „des Innern stiller Frieden und die schuldbefreite Brust“ als Höchstes gelten, weil er die Warnung des wohlmeinenden Klausners überhörend die Liebe, die er fühlte, opfern, das Gute, das er thun konnte, nicht üben wollte, um nur den Schatten unter des Lebens Gütern nachzujagen. Er ist ein Jason, der vor der Ausfahrt nach dem Goldenen Vließ umkehrend zu seiner Kreusa flüchtet; damit ist aber nicht jede That als solche verurtheilt. Denen, die nach Glück als Lebensgenuß trachten, predigt Grillparzer eine Philosophie der Entsagung, die in weiser Selbstbeschränkung das rechte Glück viel sicherer findet. Sie warnt er vor der Sucht nach Auszeichnungen und Ehren, ihren wilden Wünschen setzt er die Bitte um ein einfach Herz und einen schlichten Sinn entgegen. Wer aber nicht den Erfolg seines Ich, sondern den Sieg einer Idee, einer Sache herbeisehnt, den wird „Der Traum ein Leben“ nicht abschrecken und auf den war es auch gar nicht abgezielt. Die Lehre gilt nur jenen, welchen die Theilnahme an den großen, weltbewegenden Fragen blos als Vorwand zur Förderung egoistischer Ziele dient, die (genau wie Rustan und Zanga im Streite zwischen dem Fürsten von Samarkand und dem Chan von Tiflis) nicht einer mächtigen Überzeugung folgen, sondern nach kühler Überlegung jener Fahne sich anschließen, unter der ihrem persönlichen Vortheil bessere Aussichten winken. Der Rustan des Traumes ist jeder idealeren Gesinnung baar, er bereichert die Gallerie der Herrscher, wie sie

nicht sein sollen, um ein neues Porträt, und zeichnete der Dichter in Rudolf von Habsburg den zur Macht erhöhten, weil höchster Ehren würdigen Helden, im Gegensatz zu einem übermüthigen Gottesgnadenthum, so wurde hier das Kehrbild des herrschgierigen, gewissenlosen Emporkömmlings in grellen Farben ausgemalt. Diesen rein egoistischen Ehrgeiz, eine Krankheit des Jahrhunderts, wollte Grillparzer treffen, in seiner erbarmungswürdigen Blöße deckt er ihn bei einer mäßig begabten Natur auf, die nicht in der Größe ihrer Fehler zugleich ihre Entschuldigung ansprechen kann. Rustan ist ein Typus aus der noch nicht überwundenen Zeit, welche in der Vereinzelung des Menschen und schrankenlosem Wettkampf aller das Heil für die Individualität wie für die Gesammtheit entsprießen sehen wollte und deren Jünger in der Regel wie Rustan sehr bald bei diesem Ringen die ersten Ideale als unnütze Belastung fortwarfen und mit allen Mitteln selbstischen Zielen zudrängten. Die Größe hielt Grillparzer freilich für gefährlich, weil sie nur zu leicht in Mißachtung des Rechtes der Kleineren ausartet, den Ruhm für ein eitles Spiel, jedoch Rühmenswerthes zu schaffen, nicht um des Ruhmes, nein, um des Werkes willen, schien dem Bildner eines Rudolf, eines Leon des höchsten Preises werth. Wohl neigte er in seinem eigenen Verhalten mehr zu einem trübgestimmten Quietismus, aber er blieb weit davon entfernt diesen ihm aufgedrängten Zustand in seinen Dramen als Muster hinzustellen. Warnt doch auch der Oheim Heros davor „am Anfang einer Bahn das Ziel so nah, so ärmlich nahe sich das Ziel zu setzen“. Grillparzer bekämpft den Ehrgeiz der Person, er fordert Wahrhaftigkeit der Gedanken und Edelmuth der Thaten, die echte Größe ruht ihm in schlichter, treuer Pflichterfüllung, diesen Grundgedanken verkörpert negativ „Der Traum ein Leben“, positiv „Weh dem, der lügt“.



X.

Weh dem, der lügt.

Mit schwarzen Lettern steht der 6. März 1838 für immer in Wiens Theatergeschichte verzeichnet und nur mit Beschämung können wir dieser Sünde der Väter gedenken. Unter den vielen Kränkungen, welche ein Leben voll Enttäuschungen unserem Dichter bereitete, empfand er den entschiedenen Mißerfolg seines Lustspiels „Weh dem, der lügt“ lange am schmerzlichsten. Erst mehr als vierzig Jahre später unternahm es Dingelstedt das verfehmte Stück dem Burgtheaterrepertoire wieder einzufügen und ein glänzendes Gelingen krönte sein Wagnis; heute dünkt uns dies längst so selbstverständlich, daß wir die Ursachen jener ersten Ablehnung kaum begreifen. Man hat sich gewöhnt, sie zum großen Theil der angeblich irreführenden Titelbezeichnung Lustspiel zuzuschreiben und besonders Laube plaidirte stets für die Umtaufe zum Schauspiel. Wer aber etwa drei echte Schauspiele „Iphigenie auf Tauris“, „Wilhelm Tell“, den „Prinzen von Homburg“ und drei echte Lustspiele „Was ihr wollt“, „Minna von Barnhelm“, den „Zerbrochenen Krug“ einander gegenüberstellt, wird nicht zweifeln können, wo „Weh dem, der lügt“ einzureihen sei. Allerdings mochte Grillparzers Werk, gerade weil es dem Ideal des Lustspiels, der Durchführung einer ernsten Idee in humoristischer Form, weit näher kam als der harmlose Blödsinn, welcher unter der erschlichenen Flagge des Lustspiels bei uns von Kotzebues Tagen bis heute den Spießbürger entzückt, bei diesem Theil des Publikums abgeneigtes Staunen wecken; entscheidend war, wenn der Wiener Tradition, die glaubwürdig genug erscheint, halbwegs zu trauen ist, die Entrüstung der adeligen Logenbesucher. In der That ist „Weh dem, der lügt“ ein geradezu demokratisches Werk, die blutigste, am ärgsten ins Fleisch schneidende Satire wider die Aristokratie und ihre damals noch weit drückenderen Vorrechte,

die bisdahin auf das Burgtheater gelangt war. Dieser oppositionelle Zug, schon in mehreren älteren Dramen Grillparzers bemerkbar, tritt in seinem Lustspiel scharf hervor. „Monsieur le président ne veut pas, qu'on le joue!" soll es in Paris geheißen haben als die Aufführung des Tartuffe behindert wurde, auch der österreichische Adel jener Tage wollte nicht, daß man ihn spiele.

Die äußere Quellenforschung weist hier wie beim „Traum ein Leben" nach Frankreich, auf die Chronik des Gregor von Tours, ebenso die innere. Kaiser Franz' Tod hatte zwar die gehoffte Änderung im System nicht gebracht, doch schon seit der Julirevolution regte es sich allerorten, die niederdrückende Hoffnungslosigkeit schwand immer mehr und die Gegner des Absolutismus erwarteten zuversichtlicher den unvermeidlichen Zusammenbruch der patriarchalischen Willkürherrschaft. 1836 unternahm Grillparzer jene große Reise nach Paris und London, welche seinem patriotischen Herzen leidvoll den Abstand der jämmerlichen Zustände in dem Staate Metternichs und Sedlnitzkys von dem freien öffentlichen Leben und wachsenden Selbstgefühl in Westeuropa klarer als je in unmittelbarster Anschaulichkeit vor die Seele führte. Zugleich muß an Stelle der heimischen Verzagtheit eine ingrimmige Rebellenstimmung über ihn gekommen sein, dem Adler, welcher sich dem engen Käfig entronnen im Blauen wiegte, wuchsen die sorglich beschnittenen Klauen rasch nach. Obzwar die Reise selbst ihn meist mißmuthig zeigte und der unerfreulichste Empfang in der Heimath — der Wahnsinn seines Bruders Karl, der ihn zudem noch mit der Sorge für dessen Familie belastete, sowie Ferdinand Raimunds fast gleichzeitig erfolgendes tragisches Ende — seiner selbstquälerischen Melancholie ergiebigste Nahrung zuführen mußte, wirkte die Erinnerung an das Geschaute doch lebhaft nach und die Frucht dieser angeregten, für den poetischen Genius förderlicheren Stimmung war die Aufnahme des alten Planes zu „Weh dem, der lügt" und die rasche Ausführung des Werkes. Hier verkündet der Dichter, der im Westen den Glauben an den Fortschritt der Menschheit und den Segen einer freiheitlichen Entwicklung zurückgewonnen, eine Philosophie der muthvollen That, des lebensfreudigen Zugreifens und entschlossenen Eingreifens, darin liegt die große, stets noch unterschätzte Bedeutung von „Weh dem, der lügt". Heiterer Lebensmuth und selbstloser Sinn, in Leon vereint, triumphiren in diesem Lustspiel über alle Hindernisse und Widerwärtigkeiten. Und gerade dies Werk unterlag und Grillparzer wurde der alte, schwermüthige Grübler!

Es ist förmlich als hätte der Dichter seinen früheren Warnungen vor abenteuerlichem Streben ins Weite ein recht energisches Selbstdementi geben wollen, oder richtiger ausgedrückt, er that hier dar, wie gründlich ihn die Annahme mißkenne, er verwerfe jedes Hinausstreben über enge Schranken schon als solches, nicht blos den damit so häufig verknüpften bedingungslosen Egoismus. Leon lockt es wie Phryxus, Jason, Ottokar, Rustan in fremden Ländern seine Jugendkraft zu versuchen, aber zugleich lebt in ihm ein mächtiger Trieb sie einem verehrungswerthen Vorbild, einem über sein Einzeldasein hinausreichenden Zwecke zu weihen, dem als edel und recht Erkannten sich freiwillig unterzuordnen; so kommt er in des Bischofs Dienst und in solcher Gesinnung tritt er die Fahrt in den Rheingau an. Der verwegene Koch weicht keinem an muthiger Gesinnung, an sittlicher Kraft der Selbstbezwingung ist ihm einzig Bancban zu vergleichen und wie viel reichere Sympathie erringt Leons offener Scharfblick und fröhlicher Wagemuth als der kleinlich-pedantische, ein wenig beschränkte Reichsverweser, dessen leiser mitunter etwas säuerlicher Humor hier zu golden strahlender Laune abgeklärt ist. Adolf Lichtenheld betonte die entschiedene, auffällige Verwandtschaft im Stoff des „Goldenen Vließes“ und unseres Lustspiels, Volkelt und Minor schlossen sich an, wie ja der letztere die erste ausführliche, viele interessante Einzelzüge beisteuernde Würdigung von „Weh dem, der lügt“ veröffentlichte, eines dürfte bei diesem Vergleich noch nachzutragen sein. Wer unsere bei der Trilogie vertretene Ansicht theilt, das heißbegehrte Widderfell an sich sei mit keinerlei Wunderkraft ausgestattet, besitze blos eingebildeten Werth, wird unschwer die Analogie auch auf jenes Gut anwenden können, um welches im Lustspiel gerungen wird, die Befreiung des Atalus. Der Neffe des Bischofs ist zunächst weder des Kummers seines Ohms, noch der mit eigener Lebensgefahr erfolgenden Anstrengungen Leons würdig. Seine Heimbringung gibt zwar den Zusammenhalt des Ganzen ab, wie in den „Argonauten“ die Eroberung des Vließes, ungleich lebendiger ist jedoch das Interesse, welches dort Jason und Medea, hier Leon und Edrita für sich selbst erringen. Auf ungewisse Wagefahrt wie Jason zieht Leon in unerforschtes Barbarenland, in der Tochter des Schatzhüters weckt dieser wie jener Liebe, mit ihrer Hilfe allein gelingt da wie dort das geplante Werk, aber während Jason die vergebens sich sträubende Medea zum Beistand zwingt, wehrt Leon die Antheilnahme Edritas mehr ab als daß er herbeiriefe. Auch lädt Kattwalds Kind nicht wie Aietes' Sproß durch die Mithilfe unsühnbare, Verderben zeugende Schuld

auf sich, da Atalus blos von fränkischer Seite eifrig begehrt wird, indeß sein Verlust von den rheinischen Germanen leichtlich verschmerzt werden mag. Zugleich leiht die drohende, halb schon vollzogene Vermählung mit Galomir dem Mädchen ein ungleich stärkeres Fluchtmotiv. Edrita trachtet übrigens wie Leon zunächst nicht so sehr nach ihrem Wohl, als nach Rettung der beiden Franken, ihnen wird darum das Glück, welches die anderen vergeblich suchen. Jason stürzt von seiner Höhe hinab in Niedrigkeit, wo Leon sich aus der Niedrigkeit zur Höhe erhebt; am Schluß des Stückes öffnet sich ihm erst ein weiterer Schauplatz, um seine reichen Gaben bei schwerwiegenderen Thaten fernerhin zu bewähren.

Die abenteuerliche Entführungsgeschichte gibt überhaupt blos den bunten Rahmen, worauf es eigentlich ankommt, ist nicht des Atalus Freiwerden, sondern Leons Entwicklung von einem wackern Gesellen voll naiv-fröhlichen Selbstvertrauens zu einem gefesteten Charakter bewußten Strebens nach dem als gut und recht Erkannten. Aus einem muthwilligen Jungen mit vielverheißenden Anlagen wird ein echter Mann, dessen erlangte Reife noch mehr hält als seine leichtsinnige Verwegenheit ahnen ließ. „Weh dem, der lügt" ist ein Erziehungsdrama, aber nicht allein der Held des Stückes, auch Edrita, Atalus, in gewissem Sinne sogar Bischof Gregor entwickeln sich selbstthätig wie er zu reinerer Ausprägung ihres Wesens.

Ein pädagogisches Drama könnte man den „Traum ein Leben" nennen, wo Rustan von einer geahnten, absichtsvoll führenden Macht durch die Schrecken einer Nacht von krankhaftem Ehrgeiz geheilt wird. Minder auffallend als die Ähnlichkeit mit dem „Goldenen Vließ" sind die inneren Beziehungen des „Traum ein Leben" zu „Weh dem, der lügt" doch von weit reicherer Bedeutsamkeit. Leon wie Rustan sind geringer Abkunft, beide suchen jugendkräftig und waghalsig in fernem Land Abenteuer auf, doch Rustans Absicht war lediglich für sich Thron und Ruf zu gewinnen, Leon eilt fremder Noth aufs Uneigennützigste zu Hilfe, Rustan will nicht durch die Thränen abgehalten werden, die sein Fortgang fließen läßt, Leon geht um die Thränen des greisen Bischofs zu trocknen. Scheint dem einen jedes Mittel gut genug, wenn es nur zum Ziele führt, so hält der andere an der empfangenen Lehre fest, nur das Mittel könne zum Ziele führen, welches gut sei, jenem schlägt deshalb alles fehl, selbst was ihm scheinbar glückt, und diesem glückt alles, selbst was ihm scheinbar fehlschlägt. Rustans moralisches Gepäck vermindert sich von Station zu Station, Leon dringt immer tiefer in den Geist seines

ethischen Wahlspruches ein; der liebenswürdige Schelm ist in jeder Hinsicht das Widerspiel des betrogenen Betrügers. Ja, die Verwandtheit des Themas bewirkt selbst merkwürdige Beziehungen in der Technik des scenischen Aufbaus. In beiden Werken wird eine buntbewegte Handlung in fremdem Land von einem Vor- und Nachspiel auf heimischer Erde eingerahmt, die weisen, mahnenden Alten, Massud wie Gregor, begegnen uns aus der Aktion verschwunden erst am Schluß wieder (hierin auch eine von Minor zuerst betonte technische Verwandtschaft mit Andreas im „Treuen Diener"). Dabei sei eingeschaltet, daß „Der Traum ein Leben", das einzige vieraktige Werk Grillparzers, eigentlich auch fünf logisch getrennte Akte aufweist, nur daß der thatsächlich vorhandene fünfte Akt, die Scenen nach Rustans Erwachen, aus bühnenpraktischen Rücksichten unmittelbar mittelst Verwandlung an den vierten angeschlossen wurde, weil hier eine längere Zwischenpause die Wirkung bedrohen würde. Genau genommen entfallen jedoch im „Traum ein Leben" wie in „Weh dem, der lügt" drei Mittelakte auf die Abenteuer des Helden in der Ferne, und die halb märchenhaften Ereignisse im Rheingau könnten wohl auch wie ein toller Traum anmuthen.

Sollte es blos ein Lustspiel nach dem Geschmack der Masse geben mit ergötzlichen Narrenstreichen, durch welche ein frecher Bursche in der Art jener verschlagenen Diener aus der Commedia dell' arte sein tollbreistes Unternehmen glücklich zu Ende bringt, so war die Angabe der Chronik, der Befreier sei ein Küchenjunge gewesen, ein Vorzug des Stoffes, sollte jedoch in Leons Thaten und Worten der weltüberwindende Humor des Genius widertönen, nicht Pritsche und Schelle des Hanswurst, dann wandelte sich dies in einen Nachtheil. Als Träger einer großen, idealen Weltanschauung mochte ein Koch aus Neigung und Beruf leicht unbeabsichtigt heiter stimmen, da diesem von Haus aus eher weiblichen Amt stets ein stiller Schimmer der Lächerlichkeit anhaftet, ähnlich wie dem an sich gewiß recht ehrenwerthen Schneidergewerbe, und doch war Leons Herrschaft über den Gaumen für die lustspielmäßige Kühnheit seines Gehabens auf Kattwalds Hof unentbehrlich. Grillparzer besiegte diese Schwierigkeit durch einen vortrefflich in das Gespinnst seines Stückes eingewobenen Zug. Sein Leon geräth mehr zufällig in diesen Beruf hinein, weil er dem Bischof, der einen so tiefen Eindruck auf sein begeisterungsfähiges Gemüth machte, unter jeder Bedingung dienend nahe sein will und sei's auch blos in dessen Küche. Er steht gewissermaßen über seiner Hantierung und betrachtet sie mit leiser Ironie:

„Es gibt wohl andere Wege noch und beſſ're,
Sich durchzuhelfen, für 'nen Kerl, wie ich.
Der König braucht Soldaten und, mein Treu!
Ein Schwert wär' nicht zu ſchwer für dieſe Hand.“]

Nur aus Verehrung für den edeln, hohen Greis kam ſeine ſprudelköpfige, raſch zufahrende Natur zu dem haſtigen Entſchluß in dieſer Weiſe bei ihm Stellung zu ſuchen und darum wundert es uns ſpäter nicht, wenn er gleich eilig, kaum daß er den Gram ſeines geliebten Herrn vernommen, mit einem Befreiungsplan bei der Hand und unbedenklich gewillt iſt, Leib und Leben für die Durchſetzung ſeines Vorhabens zu wagen. Den Drang nach Würdigem und Ungewöhnlichem bewies Leon ſchon durch die Art wie er in Gregors Dienſte trat, ferner erhöht es die komiſche Wirkung, wenn Kattwald in dem kaum ein paar Monate in die Geheimniſſe der Küche Eingeweihten einen Meiſter dieſer von ihm ſo hochgeſchätzten Kunſt verehrt, worin übrigens Leon in ſeinem ſicheren Selbſtvertrauen mit dem Barbaren gleicher Meinung ſein mag. Zugleich wird des Biſchofs Selbſtkaſteiung draſtiſch vorgeführt, dem die Stillung der nothwendigſten Leibesbedürfniſſe durch einen Neuling genügt, können dadurch nur einige Silberſtücke erſpart werden. Über den vermeinten Geiz des Greiſes kränkt ſich Leon, der nach Art raſcher Jugend an ſeinem Ideal nicht den kleinſten Fleck dulden möchte, und ſo erfolgt, auf das Natürlichſte herbeigeführt, jene Unterredung, durch welche der Tollkopf den Anſporn zu ſeinem edel verwegenen Thun empfängt. Mit der feinſten Kunſt ſchuf Grillparzer derart eine Schwäche des Themas zu einer Stärke des Werkes um.

Ein übermüthiger Burſch von weichem Herzen bei ſcharfem Verſtand, ausgeſtattet mit überſchäumender Jugendluſt, doch auch mit einer nicht geringen Meinung von ſich ſelbſt, mit guten Abſichten ohne beſonders ängſtliche Abwägung der Mittel: ſo tritt Leon im Beginn vor uns. Geriethe er, ſeiner urſprünglichen Abſicht gemäß, unter den Heerbann des Königs, dann erginge es ihm wohl wie den meiſten, deren Herz im ſelben Maße zuſammenſchrumpft als ihr Verſtand ſich erweitert, er brächte es etwa zum gewandten Rottenführer, nicht beſſer, blos klüger als tauſend Andere. Zu ſeinem Heil vertauſcht er den Wurfſpieß mit dem Bratſpieß und wie er hierauf dem edlen Vorbild des Biſchofs nacheifernd ſchließlich ſogar dies erwählte Muſter übertrifft, dieſe Entwicklungsgeſchichte bietet das Stück. Anfangs noch leichthin zu jenen Nothlügen bereit, die ihren Namen nur inſofern mit Recht tragen, als derlei über-

flüssige Lügen viel unnütze Noth verursachen, will ihm späterhin kein unwahres Wort mehr über die Lippen auch wo Leben oder Tod in Frage steht. Gegen das vermeinte Recht aus Menschenliebe zu lügen, schrieb Kant einen Tractat und Grillparzers Lustspiel vertritt die gleiche Lehre strenger Wahrhaftigkeit; so wird es zum lebendigsten Protest gegen den berüchtigten, in der Praxis von allen Parteien angewendeten Satz vom Zweck, welcher die Mittel heilige. Leon nimmt die Forderung des Bischofs zunächst etwas äußerlich und sucht mehr um sie herumzukommen als sie redlich zu erfüllen, immer stärker wird jedoch ihre durch Edritas anklagende Mahnung erhöhte Gewalt über ihn und ein innerlicher Umwandlungsproceß läßt ihn diese sittliche Aufgabe so tief erfassen, daß außerdem sein keckes Selbstvertrauen, dem die Gefahr stolzer Überhebung nicht gar fern lag, heilsam dazu veranlaßt wird, minder auf die eigene klügelnde Schlauheit als auf die Gerechtigkeit seiner Sache furchtlos zu bauen.

Auf Kattwalds Hof führt sich Leon absichtlich mit tollster Dreistigkeit ein, denn von einem Sklaven, „der sich selbst verkaufen will" und den Grafen zwingt 30 Pfund statt 20 für ihn zu bezahlen, wird selbst das Außergewöhnlichste kaum noch überraschen und er mag sich Freiheiten gestatten, die kein Anderer beanspruchen dürfte. Das Sonderbarste erscheint an ihm als das Natürlichste, weil zu seiner Art Passendste. Einen ähnlichen Kunstgriff wandte ja der Dichter selbst an, indem er den Küchenjungen gleich mit einer scherzhaft kühnen Herausforderung des Hausverwalters Sigrid zum Zweikampf die Bühne betreten läßt, so daß bei diesem Schalk bald die barockste Idee nicht mehr unerwartet kommt. So ertheilt Leon nun seinem Gebieter ohne Säumen Vorschriften, wie dieser sich benehmen müsse, damit sein Koch mit ihm zufrieden sei. Mit humoristischer Unverschämtheit, die den Gegner entwaffnet, weil sie ihn nicht recht an den Ernst des Gesagten glauben läßt, kündigt er die Absicht fortzulaufen und Atalus als Genossen mitzunehmen an. Im ersten Augenblick von dem harten, überzeugten Ernst des Bischofs ergriffen und gewillt zu handeln, wie jener es geheißen, droht die alte Neigung zu lustigen Kniffen bei Leon, je mehr die Erinnerung an Gregors Auftreten durch Zeit und Entfernung schwächer wird, wieder durchzubrechen. Er schließt ein Compromiß mit der Wahrheit um das Verbot des „alten Herrn" nicht zu verletzen, („ob's thöricht gleich, höchst albern, lächerlich", wie er es mit humorvollem Ärger benennt) und doch den Erfolg des Abenteuers nicht aufs Spiel zu setzen. Noch bei der mißglückten Entwendung des Schlüssels aus Kattwalds Schlafraum trotzt er mit dieser

unehrlichen Ehrlichkeit, die nichts ableugnet und sich darum bei kühnem Trug für rein hält. Da, in dem rechten Augenblick, wo das erste entscheidende Mißlingen sein Vertrauen auf die Unbesieglichkeit seines raschen Witzes ins Schwanken brachte, so daß er sich vorwirft, Atalus gering geachtet zu haben, der doch „dem Wen'gen, was ihm oblag" genüge, „indeß ich scheit're, wo ich mich vermaß", öffnet Edritas unverdienter Beistand den Weg zur schon verlorenen Rettung, die ihm also nicht durch eigene Klugheit, nur durch ihren guten Willen wird, und zugleich pocht ihre klagende Rede mit schwerempfundenem Vorwurf an seine Brust. So wider Erwarten aus stärkster Gefahr befreit, wo er schon verzagen wollte, erkennt er reuig das Berechtigte in des Mädchens Vorwurf:

„Es lügt der Mensch mit Worten nicht allein,
Auch mit der That. Sprachst du die drohnde Wahrheit,
Und wir, wir haben dennoch dir vertraut,
War Lüge denn, was dir erwarb Vertrauen."

Hinter seiner Haltung trotziger Unbekümmertheit barg sich ja sein wahres Gesicht, listiges Umherspähen nach günstiger Fluchtgelegenheit. Desto tiefer müssen ihn so begründete Anschuldigungen von den Lippen Edritas treffen, die er liebt und vor der er sich seines zweideutigen Gebahrens nun schämt. Geständnis der Neigung und Entsagung liegen da, mit wehmüthigem Schimmer die stille Nachtscene umkleidend, knapp neben einander, doch Leon bleibt seinem Wort getreu und heißt eigene Herzenswünsche hinter Atalus' Rettung zurücktreten. Seine bisherige Haltung aufgebend, ordnet er sich von nun ab ganz dem Sinn wie dem Worte des Bischofs unter, obzwar er nicht gewillt ist, die Wahrheit bis zur Narrheit zu treiben und Galomirs Täuschung durch Edrita, ist diese nun einmal ohne sein Dazuthun erfolgt, immerhin nützt, indeß weigert er sich dem Gefangenen Übles zuzufügen und hindert Atalus daran. An der Fähre, wo er blos Edrita schweigend gewähren zu lassen brauchte, duldet ihn solche sophistische Selbsttäuschung nicht, er spricht die Wahrheit und rettet dadurch die Fluchtgefährten, denen die scheinbar so nothwendige Lüge sogleich zum Unheil hätte ausschlagen müssen. Nun rang er sich zu beherzter Offenheit durch und weil er jetzt in Thun und Denken wahr wurde, befällt ihn der Zweifel, ob er sich denn auch genügend wahrhaft erwiesen habe:

„Wie bunt, was alles wir vollführt,
Ich wag' es nicht zu sichten und zu sondern."

Früher schien ihm was er auch that tadellos und fehlerfrei, seit er sich zum Streben nach unbedingter Wahrheit läuterte, dünkt ihm, mit seinem hohen Ziel verglichen, jede seiner Handlungen noch nicht rein und makellos genug. Wer beginnt ein Heiliger zu werden, fühlt sich am stärksten als Sünder. Dessenungeachtet darf er den Knechten Kattwalds mit berechtigtem Stolz erklären: „Ich leugne nicht und habe nicht geleugnet.“

Nur einmal noch fällt Leon in ältere Angewohnheiten halber, täuschender Worte zurück, als sein Amt glücklich vollbracht, sein Versprechen gelöst ist. Die Liebe verleitet ihn zur letzten Unaufrichtigkeit, aber die rechtzeitig bekannte Wahrheit entwirrt alle Verwicklungen. Edritas und Leons Neigung blüht beim ersten Zusammentreffen rasch und triebkräftig auf. Noch ehe das Grafenkind den muntern Burschen kannte, waren ihr die Lehren des Christenthums nicht fremd und sehnte sie sich nach fränkischer Art und Sitte weg von ihrer rohen und plumpen Umgebung. Germanen sind ja die Franken gleich Kattwalds Leuten, zwischen ihr und Leon gähnt demnach kein solcher Abgrund wie zwischen Medea und Jason, mit denen der Vergleich sonst nahe genug liegt, vor allem aber trennt jene tiefinnerste Wesensverschiedenheit in Denken, Fühlen und Handeln, während diese beiden ganz für einander geschaffen scheinen. Edrita theilt Leons übermüthige Fröhlichkeit und Unternehmungslust, doch nicht minder seine aufopferungsfähige, gemüthvolle Gesinnung. Sie weiß Abends von wem sie träumen wird und trotzdem bahnt sie ihm die Wege zur Flucht, den Geliebten selbst von sich entfernend. Freilich preßt es ihr das Herz zusammen und sie bittet ihn nicht zu scheiden, Atalus möge allein fliehen. Ein zarter Hauch umfließt beider Reden, so leise und fein, daß keines sein Gefühl nennt und doch klingt und stöhnt Liebe aus jeder Silbe, ihre Herzen finden sich in diesem Auftritt, aber zugleich durchzuckt sie das bange Weh aussichtsloser Trennung. Über ihren Bräutigam lächelte Edrita stets, gleichwohl beruhigte sie sich bei der wohl oft genug vom Vater vernommenen Anschauung:

„Doch ist er unser nächster Stammverwandter
Und so gebührt ihm meine Hand“

und nahm die nach Stammessitte erfolgende Verbindung mit Galomir als ein unabwendbares Fatum hin. Nun erst schaudert ihr, wenn sie denkt, wem sie eignet und gerade die drohende Nähe der Hochzeit rückt ihr die Unmöglichkeit in solcher Ehe zu leben, mit unabweisbarer Deutlichkeit vor Augen. Ihr erwachtes Herz treibt sie ebenso sehr als die

Furcht vor dem Zorn des Vaters den Flüchtigen nach, die es ja zu sichern gilt. Noch quirlt all das Neue, das ihr an einem Tage mehr zu erleben gab als in träg hinschleichenden Monden, ungewiß durch ihren Sinn, noch weiß sie kaum, ob ihr Leons Nähe genüge oder ob sie mehr als dies begehre, indeß das Eine fühlt sie schon klar:

„An was das Herz in gläub'ger Fülle hängt,
Ist einzig stets und eins."

Grillparzer hatte sich einen sehr ähnlichen Zug für eine Scene zwischen Boas und Ruth gedacht, als er gelegentlich dramatische Bearbeitung des Buches Ruth in Erwägung zog.

Einem Galomir will Edrita jetzt unter keinen Umständen angehören und vor dem Vater, der sie dazu zwingen würde, sucht sie Schutz bei den Fremdlingen. Als Leon sie übergewissenhaft zurückweist, schließt sie sich trotzend an Atalus und der zornige Aufschrei eines in seinen Erwartungen getäuschten Herzens tönt aus ihrer bitteren Rede wider den heimlich Geliebten:

„Er ist der Mann des Rechts, des trocknen, dürren,
Das eben nur den Gegner nicht betrügt;
Allein durch ungekünstelt künstliches Benehmen
Vertrau'n erregen, Wünsche wecken, denen
Sein wahres Wort dann polternd widerspricht,
Das mag er wohl und führt es wacker aus."

Nun, wo sie sich verschmäht glaubt, durchblickt sie zugleich mit klarem Bewußtsein das Motiv, welches sie den Franken nachtrieb. Es ist für Leon die härteste Probe. Es möchte wohl fast unbedenklich scheinen das Mädchen, wenn es aus eigenem Antrieb folgt und zudem die Taufe begehrt, mit sich nach Chalons zu führen und in der That findet Gregor später, da Edrita ihm diesen Beweggrund nennt, nichts weiter zu rügen, Leon aber, der ihre unausgesprochenen Gefühle kennt und — theilt, darf eben deshalb nicht in diese Flucht willigen. Edrita selbst hat sein Gewissen aufgemahnt, mit keinem zweideutig absichtlichen Mißverständnis will er sich decken, mit scrupulösem Rigorismus züchtigt er seine eigenen Wünsche, indem er das holde Kind hart zurückweist und schließlich nur dem Zwange weichend an Atalus' Seite mitziehen läßt. Das ist übermenschlicher Heroismus, aber eben dies stellt Leon so hoch, daß er der erwählten Aufgabe alles hingeben kann, das Leben, ja, was viel mehr ist, auch das Glück des Lebens. Seine Ähnlichkeit mit

Bancban ist auffällig, beide verkörpern Kants kategorischen Imperativ der Pflicht, allein wo Bancbans unbeirrtes Beharren eintönig zu werden droht, interessirt Leons allmählig wachsende Strenge gegen sich selbst auf das Lebhafteste und Dank dem glücklichen Takt des Poeten läßt mit dem kleinen Rückfall zu Schluß und der freieren Auslegung bei erwünschtem Ausgang in heiterer Weise die allzu straff gespannte Bogensehne nach. So wenig als dort Otto und die Königin, scheint hier Atalus solcher Selbstpreisgebung werth, doch Leon will an seinem dem Bischof gegebenen Wort fürder nicht drehen noch deuteln, komme was da mag; er hält Stich und darum gibt der Erfolg ihm Recht.

Atalus, der thöricht ahnenstolze, hochmüthige Aristokrat, empfindet gegen seinen Befreier lange den Haß jener, deren größtes Verdienst darin besteht, die Söhne ihrer Väter zu sein, gegen die Tüchtigeren und Geschickteren, die aus eigener Kraft sich über ihren Ursprung erheben. Ihm gilt Leon als „albern und gemein", er freut sich, mißglückt diesem etwas, sogar wenn er dabei mit zu Schaden kommt, ja er hegt die Absicht, nimmt alles den gewünschten Ausgang, mit Undank zu lohnen. „Ich sorg' um mich" erwidert er, als Edrita ihn mahnt, wenn es noth, löwenkühn für den Freund zu fechten und gleich herzlos meint er, falls man sie finge, werde es Leon schlimm gehen, „mich kauft der Oheim etwa dennoch los". Übrigens gebührt ihm die Anerkennung, daß er stets die Wahrheit spricht, freilich aus Unverstand und als Grobheit. So persiflirt der Dichter mit glücklichster Ironie die Grundidee, das Verbot jeglicher Lüge, und deutet an, daß dieser Enthaltung vom Trug nur dort Werth beizumessen sei, wo sie bewußter sittlicher Absicht entspringe. Atalus wäre widrig, wenn nicht seine unwissentliche Komik dies verhinderte, seine eigene Thorheit uns mit ihm versöhnte. Vor dem Heiligenbild an der Fähre kniet Leon aus echter Religiosität, Atalus mehr aus anerzogener Gewohnheit, weil man „wohl also thun muß". Das sieghaft Überzeugende der uneigennützigen Liebenswürdigkeit Leons feiert einen stolzen Triumph, wenn der Gerettete schließlich alle Vorurtheile als nichtig und nur des treuen Gefährten Verdienst als wahrhaft erkennt.

Galomir war als barbarisches Seitenstück zu Atalus gedacht, und ist auch zuzugeben, daß er ein wenig allzu derb ausfiel, so wird doch kaum in Abrede zu stellen sein, daß Schwachköpfe seines Schlages, obschon seltener als eingebildete Hohlköpfe gleich Atalus, immerhin häufig genug vorkommen. Er repräsentirt eine Stufe der Kultur, wo der Mensch sich noch nicht gar hoch über das Thier erhob und vom Instinkt geleitet

der Sprache kaum bedurfte. Übrigens findet sich mangelnder sprachlicher Ausdruck wohl auch sonst noch öfters bei Gestalten Grillparzers, wo dies ganz gewiß nicht auf Cretinismus hindeuten soll. Jedenfalls wurde Edritas Flucht um so entschuldbarer, je abstoßender Galomir geschildert war und einem Vater gleich Kattwald, mag er sich auch zuletzt ein wenig wie Atieres gehaben, geschieht, falls er sein einzig Kind einem solchen Manne geben will, nur Recht, wenn es sich gänzlich von ihm lossagt. Der Graf im Rheingau hält zwischen Atalus und Galomir die Mitte, ein roher, gutem Spaß nicht abgeneigter Gewaltmensch, der Genüsse des Gaumens am höchsten schätzt. Dem Dichter war als Hofmeister in altadeligen Häusern wohl Gelegenheit zu ähnlichen Studien geboten; die Tapferkeit ließ er allen dreien, denn er schuf nicht Caricaturen, sondern Typen von drastisch unwiderstehlicher Komik. Übrigens behält die Aristokratie auch einen nach jeder Richtung verehrungswürdigen Vertreter an dem Bischof, dieser jedoch verwirft alle Standesvorurtheile und ermahnt, „nicht für einen Ahn, so alt er ist, den ältsten, den ersten aller Ahnen“ aufzugeben. Er ist der rechte Priester, selbst Vorbild aller Tugenden für seine Gemeine, dabei gleichwohl ein Mensch, den blinde Zärtlichkeit über den Neffen täuschen konnte und der im Grimm dem König die volle Wahrheit nicht gestehen mochte. Und doch! wie hebt ihn gerade dies, daß er auch dem Herrscher ungescheut jene bittere Arznei reichte, deren der Mißleitete bedurfte. Gewiß ist Gregor in seinen Forderungen von der Schärfe des Theoretikers, aber sein eigenes Leben enthält die Rechtfertigung der hohen Ansprüche, die er an jeden stellt. Seine Worte an Leon:

„Nun? hübsch gelogen? brav dich was vermessen,
Dem Feinde vorgespiegelt dies und das?
Mit Lug und Trug verkehrt, ei, ja — ich weiß!“

enthalten nicht etwa die Preisgabe seiner Lehren, vielmehr birgt sich unter dem Schein des Scherzes unruhige Angst, voll Furcht, es könne wirklich so gewesen sein, und erst Leons Versicherung: „Wir haben uns gehütet wie wir konnten“ gewährt dem Greis reine Freude. Der Bischof und Leon zählen zur Aristokratie des Geistes und des Herzens, diese siegt im „Weh dem, der lügt“ über jene der Geburt wie Wahrheit über Lüge.

In übermüthigem Vertrauen auf sich wollte Leon ans Werk gehen, er lernt sich beugen vor stärkeren Mächten; nicht eigener Witz, die Liebe Edritas ließ ihn siegen und die feste Zuversicht auf die Kraft reiner Wahrheit. „Nur froher Muth vollbringt“, wenn er sich einem redlichen Wollen eint. Wer an die Wunderkraft seiner Idee, hier der Gottesidee,

ehrlich glaubt, dem versagen sich selbst anscheinende Wunder nicht, der darf rufen:

„Und so begehr' ich denn — ich fordre Wunder,
Halt mir dein heilig Wort — Weh dem, der lügt!"

Ist auch die Erde das Land der Täuschungen, eines täuscht nicht: der Glaube an ein hohes Ideal und der Drang es ehrlich zu verwirklichen. Mag das Ziel nicht in reinster Vollkommenheit erreichbar sein, Glück auf, wenn nur der Weizen über das Unkraut emporwächst und wackeres Streben alle Schwächen der Menschennatur bekämpft, so daß mit jedem neuen Geschlecht eine höhere Stufe erklommen wird auf dem Wege zu gleicher Wahrheit und wahrer Gleichheit. Die Pflicht strenger Wahrhaftigkeit obliegt auch den Verkündern sittlicher Ideen und es könnte diesen zuvörderst wohl genügen, wenn jeder mit Leon behaupten dürfte: „Wir haben uns gehütet, wie wir konnten", während der Pharisäerhochmuth absoluter Reinheit sich selbst befragen möge, ob nicht gerade auf ihn das Wort anwendbar bleibt: „Weh dem, der lügt!"

X.

Esther.

Als Emil Kuh 1863 sein „Dichterbuch aus Österreich" veröffentlichte, enthielt dasselbe zur freudigen Überraschung der litterarisch Urtheilsfähigen ein Fragment Grillparzers, anderthalb Akte „aus einem unvollendeten Drama Esther", die sogleich zu dem Besten gezählt wurden, was der Poet geschaffen, und einmüthigen Beifall auch auf dem Theater fanden. Erst ein Vierteljahrhundert später publicirte Sauer in der vierten Ausgabe der „Sämmtlichen Werke" einige weitere noch vorhandene Scenen, den Abschluß des zweiten und den Beginn des dritten Aktes und seither will der stille Genuß des vordem für innerlich abgeschlossen geltenden Bruchstückes nicht mehr genügen, man forscht unwillkürlich, wie sich die weitere Entwicklung gestaltet hätte, bleibt dabei aber doch nur auf subjective Vermuthungen angewiesen, da einige spärliche Aufzeichnungen des Dichters kein rechtes Bild geben. Alles Äußerliche fast bei diesem Stück ist ungewiß und schwankend. Sauer, der sich doch am längsten und eingehendsten mit der Sichtung der Grillparzer-Papiere beschäftigt, meinte noch in der Einleitung zur vierten Ausgabe, das Fragment sei „in der Mitte der zwanziger Jahre" entstanden, nunmehr legt er, schwankend geworden, viel Gewicht darauf, daß die erhaltenen Bruchstücke auf einer vor 1837 nicht in den Handel gekommenen Papiersorte niedergeschrieben seien; hoffentlich bringt seine Grillparzer-Biographie über diesen wie über manchen anderen strittigen Punkt die erwünschte Aufklärung. Nahegetreten ist dem Dramatiker der Plan jedenfalls schon um 1822, wo er mit Skizzen und historischen Vorarbeiten für die „Letzten Könige von Juda", speciell mit der später von Hebbel dramatisirten Geschichte von Herodes und Marianne beschäftigt, sich in einer Notiz die Frage vorlegt, ob hier nicht das Motiv Verwendung finden solle, um dessent-

willen Ahasver die Vasthi verstieß. 1822 las er Bellermanns Werk über Essäer und Therapeuten und entwarf Planskizzen zu Tragödien, die, Krösus und Amasis zum Vorwurf wählend, ebenfalls nach dem Orient wiesen. Durch die gleichzeitige Arbeit am „Ottokar" mußte das für die „Esther" so wichtige Grundmotiv des Selbstherrschers, welcher die erste Frau verstößt und sogleich zur neuen Wahl schreitet, seinem Geist in den verschiedensten Variationen vorschweben. In der That begleitet Grillparzer 1824 die Lecture von Lope de Vegas Schauspiel „La hermosa Esther" (Die schöne Esther) mit Anmerkungen, wie sie wohl einem Dichter am nächsten liegen, den der gleiche Stoff schon vorher interessirte und der an eigene Bearbeitung des Themas denkt. In diesem Jahre 1824 entwarf Grillparzer, wie ich 1889 in einem Wiener Blatte zuerst nachwies und was Sauer seither acceptirte, den Plan zur „Jüdin von Toledo", wohl auch schon die erste trochäisch geschriebene Scene; die beiden Stoffe besitzen zuviel Ähnlichkeit miteinander um nicht die Wahrscheinlichkeit nahe zu legen, Grillparzer habe damals an die „Esther" nicht allein gedacht, auch manches, vielleicht sogar fast alles Vorhandene bereits ausgearbeitet. Dann könnte etwa die Aufhebung der „Ludlamshöhle", dieser harmlosen Ulk-Gesellschaft, hinter welcher die Polizei Staatsverbrecher suchte, und die damit verbundene Hausdurchsuchung bei Grillparzer am frühen Morgen des 19. April 1826, sowie die für den Staatsbeamten doppelt peinliche Gefahr eines politischen Processes die Arbeit ins Stocken gebracht, die beim „Treuen Diener" noch mehr als beim „Ottokar" gemachten bitteren Erfahrungen, wie endlich die Vorgänge beim Tode der evangelischen Gemahlin des Erzherzog Karl (1829) das vollständige Aufgeben des für österreichische Censurverhältnisse aussichtslosen Werkes mitveranlaßt haben. Damit brauchte nun eine Wiederaufnahme des Stoffes eben 1837 neben oder eher nach der Arbeit an „Weh dem, der lügt", wobei das alte Manuskript, wie öfters bei Grillparzer, gänzlich neu geschrieben worden wäre, keineswegs im Widerspruch zu stehen, vielmehr mochte eben diese Episode gesteigert wiedererwachender Schaffenslust der Weiterführung eines in manchem verwandten Stoffes günstig sein. Verhielte es sich so (doch beim Fehlen jeder sicheren Nachricht sind all dies ja blos mehr oder minder wahrscheinliche Combinationen), dann hätte die unverdiente Niederlage von „Weh dem, der lügt" auch die Vollendung der „Esther" hintertrieben.

Die „Jüdin von Toledo" ferner trug sicherlich dazu bei, den vielfach verwandten Plan zurückzudrängen und als diese endlich in den Fünfziger-

Jahren zum Abschluß kam, war der Dichter ein Greis, die damals beginnende Concordatszeit überdies einer Bühnenaufführung der zu vollendenden „Esther“ ganz ebenso hinderlich als die frühere Reactionsperiode. Es muthet wohl wie ein gewisser innerer Zusammenhang an, wenn, sobald ein etwas freierer Luftzug durch Österreich wehte, das Fragment der „Esther“ veröffentlicht, wenn es wenige Tage nach jener berühmten Abstimmung über das Concordat im Herrenhause, zu welcher Grillparzer den Gebrechen des Alters und der Krankheit trotzend erschien, um seine bei allen Altösterreichern schwer ins Gewicht fallende Stimme für die neuen freiheitlichen Gesetze abzugeben, im Burgtheater mit jubelndem Erfolg aufgeführt wurde. Und sollte es nicht wieder als Zeichen einer andersdenkenden Zeit gelten, wenn im März 1890 ein hervorragender Dramaturg, der Sohn eines jener Bürger-Minister von 1868, ohne auf Widerspruch zu stoßen, eine gewiß geistvoll begründete Ansicht vortrug, wonach bei Durchführung der „Esther“ dies Werk nicht etwa ein poetisch machtvolleres, ästhetisch demnach höher zu bewerthendes Schauspiel mit den Grundtendenzen des „Nathan“, sondern eine qualvolle Tragödie mit „herbem und diabolischem Schluß geworden wäre“, in welcher Esthers angeblich schon in dem vorhandenen Gespräch mit dem König aufflackernde, die Stimme des Gewissens übertäubende Unwahrhaftigkeit bestimmt gewesen sei, ihren Charakter immer mehr zu verderben und sie innerlich zu Grunde zu richten. Gewiß läßt sich mancherlei für diese Ansicht ins Treffen führen, fragt es sich jedoch, ob sie als wahrhaft in den Geist des Dichters eindringende Interpretation anzuerkennen sei, dann wird es für jenen, dem Alfred v. Bergers mit so viel Gewandtheit und Scharfsinn vertretene Auffassung nur auf Flugsand gebaut scheint, kritische Pflicht nachzuweisen, was dagegen vorzubringen ist.

Freiherr von Berger stützt sich hauptsächlich auf ein Gespräch Grillparzers mit einer seiner begeistertsten Verehrerinnen, Frau Auguste von Littrow-Bischoff, das im Mai 1868 stattfand und ein Jahrfünft später in der sehr interessanten Schrift „Aus dem persönlichen Verkehr mit Franz Grillparzer“ veröffentlicht wurde; von dieser Operationsbasis aus sucht er dann rückwärts gewendet in dem um 30 oder 40 Jahre jüngeren Fragment Anzeichen, welche den 1868 ausgesprochenen Plan der Weiterführung beglaubigen sollen. Diese Methode leidet zunächst an dem Mangel, ziemlich unmotivirt gerade das Gespräch mit Frau von Littrow hervorzuheben, obschon dem Forschenden selbst klar wurde, daß zur Zeit jener Unterredung dem Dicher, wie „mehrere Einzelheiten beweisen, sein

Plan in der That nicht mehr recht gegenwärtig war", während die Gegenzeugnisse Laubes und Zimmermanns einfach ignorirt werden. Laube hatte sich folgendermaßen über jenen Bericht geäußert: „Die Enthüllung dieses Planes erlebt das Schicksal, das ihn niemand glaubt. — Hätte auch der alte Herr — um zu erzählen — dergleichen erzählt, so würde die Ausführung des Stücks wohl gelinder, will sagen, anders geworden sein. Mir persönlich hat er einmal gesagt, daß er den Plan für Esther total vergessen habe." Nun besteht ja für jeden, der Frau von Littrow, eine sehr verehrungswürdige Dame, kannte, kein Zweifel an der Zuverlässigkeit ihres Berichtes, doch bleibt Laubes Fingerzeig beachtenswerth, daß der Greis zum Erzählen gedrängt, gesprochen haben möge, was mit seinem alten Plan nicht übereinstimmte. Ferner hatte schon L. A. Frankl Grillparzers Äußerungen zu Robert Zimmermann in seinen kleinen Beiträgen „Zur Biographie Franz Grillparzers" mitgetheilt und es war offenbar, daß dieselben mit den Frau v. Littrow ertheilten Aufklärungen nicht übereinstimmten. Die Aufzeichnung Zimmermanns vom 6. Januar 1866 über das am gleichen Tage geführte Gespräch wurde seither auch im Wortlaut abgedruckt (Grillparzer-Jahrbuch IV. 344) und damit ist der von mir ständig vertretenen Ansicht, jener Unterredung mit Frau von Littrow sei nicht allzuviel Gewicht beizulegen eine geradezu entscheidende Unterstützung erwachsen. Vor allem waren Grillparzers Erinnerungen bei diesem früheren Anlaß noch weit klarer, denn zu Zimmermann sagt er ganz richtig: „Was gedruckt ist, sind nicht ganz zwei Akte. Die letzte Scene des zweiten fehlt. Geschrieben ist sie, aber ich wollte sie nicht mit abdrucken lassen, weil sie schon zu sehr ins Weitere eingreift", während er bei inzwischen noch schwächer gewordenen Gedächtnis, das ihn ja vordem schon bei der „Selbstbiographie" mehrfach im Stich ließ, 1868 meint, es sei nichts als das Gedruckte vorhanden. In ganz unzweideutiger Weise äußert sich der Dichter seinem Besucher gegenüber dahin, daß ein dem biblischen Original nahverwandter Gang und Abschluß der Handlung beabsichtigt gewesen sei: „Der König sollte sich als ein schwacher, aber sehr edelmüthiger Mann zeigen, die Esther und der Mardochai ganz nach der Bibel. Der Haman sollte durch seine Frau verleitet werden, auf die Partei der Königin Vasthi zu treten. Zuletzt sollte sich Alles ganz gut lösen, mehr wie im Schauspiel. Niemand sollte umkommen außer dem Haman. . . . Das ist Alles was ich noch weiß, ich könnte es jetzt nicht mehr weiterführen, wenn ich auch wollte". Dies stimmt nun zwar durchaus mit dem Eindruck, welchen das Fragment im allgemeinen her-

vorruft, steht aber in strictem Gegensatz zu den Mittheilungen an Frau v. Littrow. Wie erklärt sich dieser nicht wegzuleugnende crasse Widerspruch? Von vornherein erscheint die an Zimmermann ertheilte Auskunft als die minder überraschende, wie kam der Dichter nun dazu später einen so ganz anderen Plan zu erzählen? Die Lösung des Räthsels dürfte darin liegen, daß Grillparzer 1866 das Wenige, was ihm noch von seiner Absicht erinnerlich, angab, 1868 aber durch den erklärlichen Eifer der Fragenden bedrängt, in redlichem Bemühen dem Wunsch derselben zu entsprechen einen neuen Entwurf ausspinnt, in dem Altes und nun erst Hinzugedachtes sich wunderlich mischen, einen Plan von 1868.

Vergegenwärtigt man sich den Gang jener Unterredung, so kann darüber kaum ein Zweifel bleiben. Zunächst wirft Grillparzer, als die Besucherinnen sich der herrlichen Aufführung freuen, hin, dieser Genuß sei doch nur ein unvollkommener, da die eigentlich beabsichtigte Weiterführung des Dramas unterblieben sei und erwähnt, wie auch gegen Zimmermann, daß er sich immer wenig über den Plan niedergeschrieben habe, dann entgegnet er auf die direkte Frage, ob er denn „keine Erinnerung behalten", denn ein Dichter könne solch einen Stoff doch „nie wieder ganz vergessen", wörtlich: „Das hat mich ja nach dem unglücklichen Sturz" (1863 in Tüffer) „so sehr geschmerzt, daß mir vieles sogar für immer abhanden gekommen und mir auch der Gang der „Esther" nicht mehr erinnerlich ist." Als das einzige, dessen er sich noch entsinne, berichtet er darauf den Inhalt der Schlußscenen des zweiten Aktes nicht völlig getreu und fügt hinzu, der „Befehl, den Mardochai der Esther gibt, ihre Herkunft geheim zu halten, sollte den Knotenpunkt des ganzen Dramas bilden, in welchem ich Ideen von Staatsreligion und Duldung aussprechen wollte", diese und nicht die Liebe an sich seien ihm die Hauptsache gewesen. Zwischenfragen bewegen ihn etwas breiter hierauf einzugehen, dann hält er inne und sieht eine Weile schweigend vor sich hin. Von neuem forscht die Wißbegierige und wenn der Greis nun neuerdings anhebt, dann hat er wohl nicht, wie die Referentin meint, inzwischen blos seine Erinnerungen gesammelt, sondern im Bemühen der drängenden Fragerin gerecht zu werden einen Plan ausgestaltet, wie er, der Siebenundsiebzigjährige, ihn jetzt ausführen würde, nicht wie ihn der junge Poet einst vorhatte. Jeder Dichter, der von einem bereits begonnenen oder erst zu beginnenden Werk vor theilnehmenden Hörern ausführlich spricht, macht an sich die Erfahrung, wie ihm, während er redet, in Folge der lebendigen Versenkung in den Gegenstand Motive zuschießen, Änderungen

einfallen, um wie viel mehr mußte dies hier halb unbewußt zutreffen. Ich möchte sogar behaupten, in diesem Gespräch lasse sich eine steigende Entfernung von dem ursprünglichen Plan nachweisen. Im ersten Theil der Unterredung verursachen blos Gedächtnisschwächen kleinere Abweichungen in den Angaben, nach der ersten Pause beginnen alter Plan und Neudichtung ineinander zu fließen und wenn der ermüdete Greis nach einer zweiten langen Pause, obzwar „offenbar angegriffen", den erneuten Fragen nach dem Schluß sich nicht zu entziehen vermag, da leitet ihn wohl nur noch das eine Bestreben, der Unterredung ein Ende zu bereiten. So ersinnt er in der Eile, vielleicht im guten Glauben, die ursprüngliche Absicht aufzufrischen, eine Art des Abschlusses, die so wenig in ihm lebendig war, daß sie mit seinen Äußerungen zu Zimmermann in grellstem Contrast steht, und er später, wenn Frau v. Littrow ihn an dies Gespräch mahnte, sich wunderte, daß sie „allerlei darüber wußte, dessen er sich selbst kaum mehr erinnerte". Nun wird schwerlich jemand glauben, der Dichter habe zwei von ihm geschätzten Männern wie Laube und Zimmermann falsche Angaben gemacht, obzwar er sich den Plan vierzig Jahre lang gemerkt, denselben jedoch, sobald er ihn bei jener Visite erzählt hatte, so gänzlich vergessen, daß er sonst niemals ähnliches äußerte und durch das Wiedererzählen in Verwunderung versetzt werden konnte, wohl aber liegt die Annahme recht nahe, eine Darstellung, wie er sie nothgedrungen, um die beharrlich Forschende nicht unbefriedigt zu entlassen, nachdichtend zurechtlegte, sei bald wieder aus seinem Gedächtnis entschwunden.

Über Esthers Loos gibt Grillparzer zum Sprechen gedrängt die Auskunft, sie sterbe auch, nachdem sie eine Canaille geworden, sogleich aber fühlend dies unmotivirte am fünften Akt Sterben nach Art der schlechtesten Dramatiker sei unmöglich, fügt der übermüdete Greis hinzu: „oder führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregten König". Grillparzer selbst schrieb noch 1843: „Jedes Stück hat möglicherweise nur einen Schluß", hier aber läßt er zwei weit verschiedene Ausgänge offen. Noch unwahrscheinlicher und in sich widerspruchsvoller wird diese Angabe durch die anschließende Motivirung, Mardochai könne seiner Pflegetochter nicht mehr beistehen, weil er, der doch im vierten Akt noch eine entscheidende Rolle zu spielen bestimmt war, „entweder zu alt oder weil er auch schon gestorben" sei. Dieses über Nacht, sozusagen im Zwischenakt, Altern oder durchaus ursachlose Sterben des zähen, starren Mardochai ist gleich unglaublich und zudem unbestimmt. Ein sonst fest=

stehender Plan, bei dem der Dichter über Leben oder Sterben zweier Hauptpersonen des Stückes nicht im Klaren wäre, ist eine blanke Unmöglichkeit. Während Grillparzer doch zu Zimmermann sagte, es solle niemand als Haman umkommen und das Ganze gut enden, wird hier an Haman und Zares, Esther und Mardochai ein wahres Blutbad in Aussicht gestellt und dem Leser drängt sich immer stärker die Überzeugung auf, all dies geschehe nur, weil der arme, alte Mann, der bei diesem anstrengenden, anderthalb Stunden lang hingesponnenen Gespräch selbst schon ein qualvolles Dasein an der Seite des fragenden Despoten führt, sich endlich Ruhe verschaffen möchte. Damit gewinnt der Bericht einen gewissen humoristischen Anflug und man vermag dieses Tragödienende, zumal einen so unklar und ziemlich untheatralisch im Sande verlaufenden Schluß kaum mehr ernst zu nehmen, um so weniger als Grillparzer selbst gesteht, es sei ihm gänzlich entfallen, wie diese Änderung in Esthers Charakter eigentlich vorgehe und wie „die Gestalt der durch Intriguen hart gewordenen Königin" gezeichnet werden sollte. Baron Berger fühlte wohl auch, durch all dies müsse die Ansicht, als sei die vom Dichter der Frau v. Littrow gegebene Darstellung mit dem ursprünglichen Entwurf identisch, zum mindesten stark erschüttert werden, darum bemüht er sich nachzuweisen, Grillparzer habe „die künftige Zersetzung und Vergiftung des scheinbar so menschlich schönen Verhältnisses mit leiser Hand vorbereitet". Ja noch mehr, „genaues Studium des Fragments zeigt, daß die Verheimlichung ihres Glaubens nicht das Einzige ist, wodurch der sittliche Verfall Esthers vorbereitet ist. Sie möchte Königin werden". So schafft v. Berger noch ein weiteres, von Grillparzer zu Frau von Littrow gar nicht erwähntes Schuldmotiv. Wäre ein solches vorhanden, dann hätte der Dichter gewiß seiner gedacht, unterließ er dies aber, so vermögen nur die zwingendsten Beweise solche Behauptung zu stützen. Wie sieht es also mit den Gründen für Baron Bergers in seinen „Dramaturgischen Vorträgen" 1890 veröffentlichte Hypothese aus?

Esther ähnelt in ihrem ersten Auftreten besonders lebhaft der Priesterin von Sestos. Klar, bestimmt, sich selbst genug und auf sich selber ruhend, nach Göttlichem kaum begehrend, wo die menschlichen Pflichten ihr Dasein hinreichend ausfüllen. Und dann in jenem meisterhaft gebauten Auftritt mit dem König wandelt sich ihr Wesen völlig um, das Starre schmilzt, das Herbe wird mild, kühler Ablehnung folgt weiche Hingebung. Esthers Klugheit ist wie Heros Geistesklarheit die eines frühreifen Kindes, das noch unberührt blieb von den Frühlingsstürmen

der Liebe, die aus dieser in sich gefesteten Ruhe hinaustreiben in das wilde Spiel stark erregter Gefühle. In dem Pflegekind Mardochais herrscht der Verstand vor, was sich natürlich genug aus Stammesanlage und beständigem Verkehr mit dem gelehrten Alten erklärt, erst während sie mit dem König spricht, erwacht ihr Herz und nun gewinnt die süße Leidenschaft bald die Oberhand über die bedächtige Klugheit. Esther weiß um ihre Schönheit (und welches Mädchen wüßte das nicht), es möchte ihr wohl schmeicheln bei dieser über das weite Weltreich erstreckten Schönheitsconcurrenz den Preis davonzutragen, es empört sie sogar, daß sie, die sich um nichts schlechter fühlt als jede andere, weil Jüdin von solchem Sieg ausgeschlossen sein sollte. Zugleich aber lehnt sich ihr weiblicher Stolz dagegen auf nebst tausend anderen zur Schau gestellt zu werden, um dem Wink eines Mannes fraglos fügsam gehorchen zu müssen, sei es daß er sie beschämend von sich weist, sei es daß er sie nicht minder beschämend willenlos ins Brautbett zwingt. Es vermag Esther nicht anders zu stimmen, daß dieser Mann König ist, gerade ihre jüdische Abkunft bewirkt dies innere Widerstreben, denn sie ist nicht im selben Maße wie die anderen Orientalinnen gewohnt das Weib als Sache verachtet zu sehen, noch in dem „Herrscher über Asien" den höchsten Gebieter zu verehren, dessen Wort unverbrüchliches Gesetz, der sogar anordnet, zu welchen Göttern man beten soll. In ihr lebt zwar nicht wie in Mardochai etwas vom Geiste des Propheten Daniel oder des Juda Makkabäus, wie ihn ein echt germanischer Poet, Otto Ludwig, in die Flammenworte ausbrechen läßt:

„Der Herr ist Gott allein,
Der Herr, der war, der ist, der ewig sein wird,
Israels Gott, er, der lebendge Gott,
Der Gott, der nicht von Menschenhand gemacht
Der Mächtge, der auf Feuersäulen wandelt,
Und alle Himmel beben, wenn er schilt,"

allein die oppositionell-demokratische Gemüthsart des jüdischen Wesens waltet auch in ihr, die sich keiner irdischen Autorität beugen mag, und nicht mit dem Pförtner denkt:

„Die alten (Herren) sind wie Wind und Regen
Er bläst, er näßt und niemand frägt warum."

Im Sinne ihres Volkes wird sie stets „nach Recht und Grund" forschen, ehe sie gehorcht, so auch bei dieser Art der Brautwerbung. Ahasver gilt ihr, die von Hamans unberufenen Anordnungen ja nichts

weiß, als roher Despot; es erfüllt sie mit Entsetzen ihm, falls sie das Unglück hätte, seine Begier zu erregen, ohne um ihre Willensmeinung befragt zu werden in eine Ehe folgen zu müssen, in der sie die Sklavin seiner Launen wäre. Darum erklärt sie kühnlich dem Hauptmann, sie empfinde Abscheu

„Vor also roh gebieterischer Werbung,
Die, wenn sie Eures Königs eigner Wille,
Mir ihn als kundlos darstellt wahrer Neigung."

Auch ihre Herkunft möchte sie als Hinderungsgrund anführen, um der drohenden Gefahr zu entrinnen und sie unterläßt dies erst, weil es nach der Versicherung des Abgesandten, er habe ohne jede sonstige Rücksicht „nur mit dem Aug zu wählen" lediglich eine unnütze Kränkung ihres Oheims bedeuten würde. Unwillig, blos dem Zwang gehorchend, kommt sie an den Hof, wo sie aus dieser Stimmung heraus die Ansprache des ängstlichen Haman verächtlich erwidert und ihn voll verwundeten Stolz mit den Worten zurückweist: „Ich fürchte nicht ihm etwa zu gefallen." v. Berger hält dafür, Esther müsse, weil Haman meint, just dieser „mindestens neue" Ton könnte den König anlocken und ihr räth:

„Bleib immer nur dabei und ist's Verstellung
Sieh zu, daß aus dem Ton du nimmer fällst",

wenn ihr „mehr daran gelegen wäre, ganz wahr zu sein als Königin zu werden, wohl eher veranlaßt werden, wenn schon nicht ihm zuwiderzuhandeln und den entgegengesetzten Ton anzuschlagen, so doch nicht gerade den empfohlenen Ton anzuschlagen". Das würde durchaus richtig sein, falls Esthers Benehmen künstlich zurechtgelegt wäre, um nur bestimmt abstoßend zu wirken, da müßte sie rasch, sobald diese Art der Verstellung sich als ungeeignet erweist, zu einer andern Vertheidigungsmethode ihre Zuflucht nehmen. Nun gibt sie sich jedoch einfach ganz so, wie sie wirklich ist und empfindet, mit voller, stolzer Aufrichtigkeit ohne Neben- und Hintergedanken; die Lüge ist etwas ihrem Wesen noch durchaus Fremdes, was sie mit ruhiger Verachtung von der Hand weist. „Sie handelt congruent dem Rathe des erfahrenen, mit den Launen seines Gebieters vertrauten Höflings", behauptet Baron Berger. Vor allem ist Haman für Esther ein Unbekannter, der ihrem unbefangenen Urtheil durchaus nicht als beachtenswerth schlauer Rathgeber, vielmehr als jener „thöricht schwache Mann" erscheint, als der er sich bewährt. Für sie besteht gar kein Anlaß seinen Worten irgend welches Gewicht beizulegen und

sie thut es schon deshalb nicht, weil sie Schleichwege und findige List überhaupt verschmäht. Ja man könnte geradezu sagen, gesetzt den Fall — posito, non concesso — das Mädchen beabsichtigte sich zu verstellen, um Königin zu werden, dann dürfte sie ein Verfahren, das Haman billigt, sicherlich nicht aufrechterhalten, denn dieser hat ja eben seine Unfähigkeit die Stimmung des Gebieters zu errathen, die Wirkung einer Sache auf Ahasver abzuschätzen, in der eclatantesten Weise dargethan, sie müßte vielmehr den Schluß e contrario ziehen und um ihr Ziel zu erreichen, das Gegentheil von dem thun, was der ungeschickte Höfling empfiehlt, jedenfalls sich mehr auf den eigenen, sicher urtheilenden natürlichen Verstand als auf unbefugte Rathschläge eines Thoren verlassen. Selbst wenn v. Berger Recht hätte, hätte er demnach Unrecht, da auch eine Esther, wie er sie construirt, nicht Hamans Ideen Folge leisten möchte.

Wollte Esther übrigens Königin werden, so würde sie, als Ahasver sie gehen heißt, ehe er noch ein Wort mit ihr gesprochen, sich nicht ruhig entfernen, vielmehr eine letzte Chance versuchen, um etwa für diese Erlaubnis dankend den König in ein Gespräch zu verwickeln. Den Zufall, daß Ahasver selbst jene Bemerkung anknüpft, bei welcher er noch kaum an das Mädchen denkt, blos seinem Zorn wider Haman neue Nahrung zuzuführen strebt, konnte sie keineswegs voraussehen. Und wenn sie nun hastig ruft: „Nicht mit Gewalt", thut sie dies blos aus dem rein menschlichen Gefühl des Mitleids für den vom erzürnten Herrscher hart bedrohten, zitternden Minister, es erbarmt sie des Jammermannes, der ja eben noch bebend geklagt hatte:

„Ich könnte mich zu deinen Füßen werfen,
Die Knie umfassen dir, der letzten Hoffnung."

Sie weiß, daß seine Stellung, sein Leben in Gefahr sind, zudem war sie ja auf Befehl des Ohms ohne Widerstand dem Abgesandten gefolgt und so will sie nicht, daß ein wenngleich nicht ganz unbegründeter Verdacht das Loos des alten Mannes noch verschlimmere, darum antwortet sie auf die halbe Frage in des Königs Worten. Grillparzer bereitete dies, wie in einer Vorahnung möglicher Mißdeutungen, sehr glücklich vor, indem er bereits vorher das leicht zum Antheil bewegte Mädchen durch Hamans fassungslose Verzweiflung, so lächerlich verächtlich der Höfling ihr auch ist, mitleidig berührt zeigt. Soweit wird dies Bestreben Hamans Ungnade zu erleichtern allerdings nicht gehen, daß sie auf die erneute Frage des Monarchen: „So kamst du gern?" es wider

die Wahrheit derart darstellen sollte, als hätte sie sich willig zur Schau stellen lassen. Sie ertheilt jene Antwort, welche in der für Haman schonendsten Form doch das ganze Verfahren als ein eher aufgezwungenes kennzeichnet: „Ich kam, so wie ich gehe, weil man es gewollt.“ Mit kluger Feinheit sagte sie damit deutlich genug: wie mich jetzt ein Machtgebot entläßt, so hat es mich berufen, ich fügte mich damals wie nun. Auf die weiteren Fragen des Königs, den an Esthers Worten diese ruhige Geringachtung seiner fürstlichen Gunst befrembet, erwidert sie mit sicherer Gelassenheit, völlig ihrer Natur entsprechend. Ahasver, der sich in jenem vortrefflichen Monolog des ersten Aktes als Opfer seiner Höflinge fühlt und bitter darob klagt, empfängt hier den Bescheid:

„Wir sündigen so viel, Herr, an der Welt,
Daß, wenn man abzieht, immer wir im Rest.“

Beruft er sich nunmehr darauf, man sage doch, daß die Herrscher

„Die Welt so sehr beglücken, daß das Höchste,
Das sie uns gibt, nicht abträgt ihre Schuld“,

dann entgegnet Esther mit entschlossener Kürze: „Es wird wohl nicht so sein“, eine Antwort, die heute noch einem von autokratischem Selbstgefühl geschwellten Regenten recht unerwartet kommen möchte. Und nochmals wagt Esther in diesem von ihr nicht gewollten Gespräch ihren Kopf. Sie setzt sich dem vollen Zorn des Herrschers aus, indem sie ihm die Rückberufung der verbannten Fürstin als einziges Heilmittel nennt. Mißtrauisch hatte Ahasver gedacht, sie werde nun für sich selbst sprechen, sie thut es nicht. So warm, so überzeugend, ja hinreißend gedenkt sie vielmehr Vasthis und alles dessen, was den König mit dieser vereint, daß der Hauch ihrer Worte, lebte im Herzen des Fürsten nur noch ein Funke von Neigung für die Verstoßene, diesen zur lodernden Flamme entfachen müßte. Was nur immer gegen eine neue Ehe anzuführen ist, bringt sie vor:

„Ein neues Band, es wär' ein neu Beginnen,
Mit ihr nur setzest du dein Leben fort.
. . . .
Und findest du die Beste des Geschlechts,
Kannst du ihr geben die Erinnerungen,
Die jene mitträgt aus dem Lenz der Tage.“

v. Berger freilich findet, diese Lobpreisung der Fürstin Vasthi, diese Mahnung an all das, was keine andere Gefährtin dem Herrscher

bieten könne, sei für Esther „das Förderlichste, wenn sie Königin werden will"! Eher dürfte man glauben, falls das Mädchen sich den Platz der Verstoßenen erringen wolle, müsse sie eine so enthusiastische Empfehlung und Vertheidigung derselben scheuen. Der Esther des Fragments liegt jedoch eine derartige Absicht bei Beginn des Gespräches fern und während desselben verliebt sie sich nicht in den König über Persien, nein, in Ahasver, den liebenswerthen Menschen, eine weiche Hamletnatur, voll Mißtrauen gegen jedermann, gerade weil es ihn so sehr drängt vertrauen zu können. Diesen edeln Kern seines höhnisch-zerfahrenen Wesens fühlt das Mädchen mit feinem weiblichen Instinkt bald heraus und ein inniges Mitleid für jene vornehme Natur überkommt sie, die durch menschliche Niedertracht zu gleichen Schutzmaßregeln des skeptischen Unglaubens an jede höhere Regung genöthigt „auf der einsamen steilen Höhe" in Sehnsucht nach einer liebenden Genossin verschmachtet. Sie durchschaut den heißen Jammer dieser scheinbar so beglückten Existenz mit jeder Secunde deutlicher, statt des eigenwillig-grausamen Despoten, wie er in ihrer Vorstellung lebte, traf sie einen bitter leidenden, gequälten Menschen und ihm wendet sich ihr bisnun unberührtes Herz mitleidsvoll gerührt mit immer heftigerem Antheil liebend zu.

Dieses unerwartet neue Gefühl verwirrt und wandelt sie, je mehr die Unterredung fortschreitet. Erst da Ahasver Vasthis Rückberufung mit dem heftigen Ausruf ablehnt: „Sie liebt mich nicht und hat mich nie geliebt", ringen sich ihr zögernd die Worte von den Lippen: „Sonst dächt' ich, Herr .... Was liebenswerth — man liebt es wohl", ein schüchternes, verschleiertes Geständnis der Neigung, das sie über sich selbst erschrocken sogleich wieder zurückzunehmen trachtet. In ihrem Verhalten die schlauberechnetste Coquetterie zu erblicken, ist wohl nur möglich, wenn die Vorliebe für eine originelle Hypothese das Gehör für echte Naturlaute benahm und die süße Scham der von ihrer Neigung überraschten Jungfrau nicht rein zu erfassen vermag, wie der herzenskundige Dichter sie rein darbot, sonst jedoch wird man gestehen müssen, es sei ganz nach Grillparzers Weise, daß ein vorher kluges, selbstsicheres Mädchen, jedem Reiz der Sinne bis dahin fremd, nun von einer wahren Herzensneigung überrascht, mit spröder Jungfräulichkeit das erwachende Weib in sich niederzukämpfen sucht, bis endlich die Eisrinde schmilzt und der besiegte Stolz überquellender Liebe weicht. Medea, Hero, Esther und Libussa gleichen einander hierin, in so vielfach variirten Combinationen auch die ähnliche Situation wiederkehrt. Gerade weil Esther den König zu lieben beginnt,

erscheint sie sich neben ihm so klein und unbedeutend, daß sie nicht glauben kann, er vermöchte ihre Gefühle zu theilen und fürchtend, er habe dieselben doch bemerkt, erwidert sie, das liebliche Roth der Scham auf den Wangen, mit gesenktem Blick leise und zaghaft: „Ich weiß nicht, was du meinst.“ Die Verwirrung, in welche dieser sich selbst noch ein wenig unklare Tumult aufbrechender Empfindungen sie versetzte, zeigt und benützt Grillparzer mit gewohntem technischen Geschick, wenn sie die Thüre, von wo sie kam, nicht mehr zu finden vermag und Ahasver ihr in seiner Art ein von ihr nicht sogleich richtig gedeutetes Geständnis ablegt, indem er sie mit lächelnder Täuschung in seine Gemächer weist. Erst als seine flehenden Worte sie überzeugen, mehr als flüchtige Aufwallung der Sinne, echte, tiefe Liebe beseele ihn, als er nicht länger der mächtige Herrscher, nur noch der einsame, nach wahrer Neigung begehrende Mensch vor ihr steht und voll herbschmerzlicher Resignation spricht:

„Ich wußt' es ja, mir ist kein Glück bescheert
Und einsam wall' ich zu des Todes Pforten“,

da ergreift Hadassa von Liebe und Mitleid bewältigt den Kranz, das Blut schießt ihr brausend zu Herzen und nach einem letzten schwachen Versuch des Sträubens wird sie von staunend-seliger Beklommenheit erfüllt die Seine, indeß der trübsinnige Mann in heller Lust aufjauchzt wie ein Knabe, weil er das Herrlichste gewonnen, was alle Schätze nicht erkaufen, all seine Macht nicht erzwingen konnte: ein aus freier Neigung sich hingebendes Herz. Dieses Aufblühen wechselseitiger, echtmenschlicher Liebe bei dem oft getäuschten Mann und der weltfremden Jungfrau, dieses Zusammentreffen von zwei geistig Einsamen ist mit einer feinsinnigen Wahrheit, mit einer Fülle von Poesie wiedergegeben, welche diese Scene zu einer der glänzendsten der Weltlitteratur erheben.

Durch die Macht der Wahrheit, den Reiz der Schönheit und den Zauber der Reinheit gewinnt Esther absichtslos den König, der ein viel zu geübter Menschenkenner ist, um echte Naivetät nicht von coquetten Künsteleien unterscheiden zu können, dieser unwiderstehliche Dreibund vereint sich in ihrer übermächtig anziehenden Erscheinung. Zu stark fesselt sie unser Interesse, um nicht, so ungern man auch solche Träumereien der Öffentlichkeit übergibt, ebenso wie versucht wurde das Stück nach den Angaben der Frau v. Littrow zu reconstruiren, das gleiche Wagnis, mit Hilfe der Erklärungen Grillparzers an Robert Zimmermann, zu unternehmen. Esther, das beweisen die wenigen vorhandenen Verse zur Einführung in den dritten Akt, sollte ihrem früheren Wesen zuwider zur

Unwahrheit greifen, Mardochai verleugnen, ja selbst die kleinlichen Ausflüchte vorbringen, sie habe den warnenden Zettel verlegt, verloren. Woher diese neuen Züge ihres Charakters? „Die Lieb' ist stärker als der Tod", von jeher galt diese Leidenschaft als Entschuldigung für mancherlei Verirrungen, ja selbst Grillparzer, so rigoros er es mit der Wahrhaftigkeit nahm, läßt in „Weh dem, der lügt" Leon schließlich durch die Liebesneigung zu Edrita, wenn er bereits als Sieger dasteht, noch einmal scheitern und zur trügenden Täuschung herabsinken, ja sein Bischof Gregor, der strengste der Strengen, sieht mild lächelnd über diesen letzten Rückfall hinweg. Und Esther hat Ahasver aufs innigste lieben gelernt; sie ist nicht mehr das geistesklare, weil von innerer Unruhe freie Mädchen, sondern ein liebetrunkenes und mitten in der neuen, ungeahnten Seligkeit um deren Dauer bangendes Weib. Wie Hero, sobald sie Leander fand, der Ohm nichts mehr gilt, so auch Esther der Schützer ihrer Kindheit. Sie zittert um ihr Glück, das Gefahren ohne Zahl bedrohen, unter denen der eben entdeckte Mordanschlag kaum die schlimmste ist. Mit dem Bekenntnis, sie sei Jüdin, würde sie der unzufriedenen Hofpartei, den Anhängern Vasthis, die verderblichste Waffe selbst in die Hand drücken. Und warum sollte sie dies thun? Was frommte es den Juden, müßte Esther deshalb aufhören Königin zu sein, weil sie diesem verachteten Stamme angehört? Bedeutete es nicht blos eine Schmach bitterster Demüthigung für ihr Volk, wenn ein Sprößling seines Königshauses, aus Davids Geschlecht einer Ehre verlustig erklärt würde, die anderen Frauen minderer Abkunft nicht verweigert worden wäre? Mit solchen halbwahren Sophismen mag Esther sich selbst um so leichter beschwichtigen, als ein hoher Grad von Begeisterung für ihr Volk und dessen Glauben nie bei ihr vorwaltete. Mit jener Selbstverspottung, die zugleich ein bitteres Gefühl persönlich unverdienter Zurücksetzung birgt, meinte sie zu Mardochai:

„Denn Israel, so hoch in eigner Schätzung,
Steht tief im Werth bei allem Nachbarvolk."

Sie denkt ähnlich, wie jene komische Figur in Heines unartigen „Bädern von Lucca", dies mit den geflügelten Worten ausdrückt: „Bleiben Sie mir weg mit dem Judenthum, das ist überhaupt keine Religion, das ist ein Unglück." Esther vermag für die Schwächen ihres Stammes nicht blind zu bleiben, darum erwidert sie auf des Oheims zürnende Frage: „So zweifelst Du an unsres Volkes Ruhm?" beschwichtigend und doch innerlich kühl:

„Das nicht, nur wünscht' ich, daß es selbst ihn minder fühlte
Und andere ihn anerkennten mehr;
Die eigne Schätzung ist ein schlimmer Maßstab."

Ihrer damals noch ruhigen, unparteiischen Denkart ist die einseitige Verbohrtheit des düsteren Fanatikers fremd, der wie Mardochai nur in der Erinnerung an den alten Glanz seines Volkes, in der Trauer über dessen Niedergang und in der zuversichtlichen Hoffnung künftiger Erhöhung lebt.

Das Wohl und die Zukunft des jüdischen Stammes: dies ist Mardochais unverrückbarer Leitstern. Nichts für sich begehrend mag er leichtlich die Welt und ihre Scheingrößen mißachten, doch jede Zurücksetzung seines Volkes kränkt ihn aufs Tiefste. Weil er im Dienste seiner Pläne auf eigenes Glück verzichtete, kann er kaum mehr fassen, daß andere so eifrig danach trachten, und ohne Bedenken wird er auch fremdes Lebensglück auf dem Altar dieser Idee darbringen, die, ein gefräßiger Moloch, alles verschlingt, woran Menschen sonst ihr Herz hängen. Selbst Esther, das einzige Wesen, für das er persönlich sympathisches Interesse hegt, gibt er darum an Hamans Sendlinge widerstandslos hin, weil sie vielleicht das Werkzeug zur Erhöhung des Judenthums werden möchte, auch diese seine „gute Tochter" ist ihm nur Mittel zum Zweck. „Jeder Dichter erntet in den Schlußakten, was er in den ersten säet", bemerkt v. Berger, das trifft auch hier zu. Der Zwiespalt der Lebensauffassung zwischen Oheim und Nichte äußert sich schon bei deren erstem Auftreten in scharf contrastirenden Wechselreden. Esther liebt den Pfleger ihrer Jugend nicht so wie Gott die Menschen:

„Im ganzen, großen, wo des einen Nachtheil
Des andern Vortheil wird, nein, einzeln Euch,
Nicht Willens für die Wohlfahrt einer Welt
Nur ein Atom von Eurem Sein zu geben."

Weit stärker noch als jetzt Mardochai wird sie einst den Gatten mit solcher Neigung umfangen. Der Ohm, der nur in seinen weittragenden Entwürfen lebt und, wie es wohl zu gehen pflegt, über diesem Streben ins Weite, Allgemeine den Sinn, ja den Antheil für das Individuelle, Enge verlor, entgegnet dieser Gesinnung gemäß geringschätzig:

„Du hast bezeichnet, wie ihr Weiber liebt,
Und wie des Großen Sinn euch streng verschlossen."

Als Warnung bei seinem späteren Thun möchte ihm, verstünde er sie, Esthers Antwort dienen:

„Verschlossen nicht, und auch bereit, ein Dasein
Dafür zu opfern, aber nur das eigne;
Der Lieben Glück ist anvertrautes Gut.“

Er beherzigt dies nicht, sondern ist bereit sein Mündel auch einer sonnenlosen Ehe zu überliefern, könnte dadurch nur Israels Heil gefördert werden. Das gibt ihr fast ein Recht, wie er sein Volk höher stellte als sie, auch ihrerseits den Gatten ungleich höher zu schätzen und den Ohm zu verleugnen, wo ihn anerkennen ihr Glück bedrohen, vernichten hieße. Doch sie thut es in dem Augenblick, wo seine Warnung vielleicht ihr Leben rettete, und so wandelt sich, was Recht scheinen konnte, gleich wieder zum Unrecht. Diese feine Verschlingung der Beweggründe in den Handlungen der Menschen, wie im Leben, wo die lautersten und gehässigsten Motive oft ineinander fließen und die That meist die Resultante aus den widersprechendsten Einflüssen bildet, dieses sich Verweben und Verflechten verschiedenartiger Strömungen darzustellen ist eine der interessantesten Aufgaben modern-psychologischer Dichtungen. So mag bei Esther noch die Befürchtung mitspielen, selbst wenn die Entdeckung ihrer jüdischen Abkunft, wie immerhin möglich, keine üblen Folgen mit sich brächte, könnte Mardochais rauher, scharfkantiger Hochmuth, sein Pochen auf die auserwählte Sendung Israels solche nach sich ziehen. Sein vorzeitiges Drängen würde das Loos der Glaubensgenossen, das Esther zunächst weit weniger am Herzen liegt als das Streben, den Geliebten immer inniger an sich zu fesseln, nicht bessern, hingegen Ahasver, der seiner selbst wegen geliebt sein will und nicht etwa, weil er die Macht besitzt und diese für die Juden gebrauchen könnte, ihr kaum gewonnen auch wieder entfremden. Die stärkere Neigung hat die ältere entwurzelt und um des Gatten Herz nicht zu verlieren, will sie Mardochai fern halten.

Auf die Entdeckung der Verschwörung, mit welcher der dritte Akt beginnt, wäre wohl deren Bestrafung gefolgt, sodann hätte den Haupttheil des Aktes die große Debatte zwischen Haman und dem König gebildet. Den nächsten Anlaß bot sicherlich des eiteln Ministers Zorn, darüber, daß jener Alte am Thor ihm gleichmüthig die Huldigung versagte, deren Leute seines Schlages ebenso dringend bedürfen als Speise und Trank. Sehr denkbar, obschon durch nichts erwiesen, wäre auch, daß Haman inzwischen seines Verächters Namen und Abkunft erforschte, nun von dem König beauftragt Nachforschungen vorzunehmen, wer der rettende Warner Mardochai sei, vor dem Gedanken erblaßt, jener Ver-

haßte könnte, einmal in der Gunst des ihm jedenfalls zu Dank verpflichteten Monarchen, höher steigend seinem Ansehen ernsthaft gefährlich werden, und darum nicht blos ableugnet den Mahner zu kennen, sondern sogleich nur in der Vernichtung der gesammten Judenschaft sein Heil erblickt. Möglich auch, daß inzwischen die Partei der Fürstin Vasthi, die ein begreifliches Interesse daran hat, Esthers jüdische Abkunft erforschte und nun durch Zares geschickt Hamans Haß gegen Mardochai benützt, um ihn zu Maßregeln gegen die Juden als solche aufzustacheln, mit dem von Haman nicht geahnten Hintergedanken, sobald dieser Befehl wider die Juden zum Vollzug gelange, Esthers Zugehörigkeit zu den Geächteten, von der auch Haman keine Kenntnis besäße, zu enthüllen und so ihre Verstoßung dem Könige zur Pflicht zu machen. Diese ganz flüchtig skizzirten Verwicklungen (ähnlich von Wilhelm Scherer dargelegt), ließen sich wohl nach den von Sauer veröffentlichten ursprünglichen Aufzeichnungen Grillparzers zur „Esther" vermuthen, die beginnen: „Als Hintergrund aller Intriguen am Hofe die verstoßene Königin Vasthi, die aber selbst nie erscheint." Dies geplante Intriguenspiel hätte wahrscheinlich breiteren Raum erhalten. Wie immer die Motivirung dieser Scene gewesen wäre, als ihr Inhalt läßt sich annehmen, daß Haman den durch jene Verschwörung nach kurzem Frohsinn wieder in Mißtrauen gegen alle Welt versunkenen Herrscher von der Gefährlichkeit eines Volkes für seine fürstliche Gewalt überzeugte, das sich nur soweit beuge als unbedingt nöthig und die Götter der anderen insgeheim wie laut verachte, das nur einen Herrn im Himmel, ihren Nationalgott, aber keinen Herrn auf Erden, den stammesfremden Monarchen, anerkenne. „Hier wäre eine große Scene über das Recht des Staates der Religion gegenüber, über die Stellung der Religion im Staate, über Glaubensfreiheit, politische Rechte und kirchliche Satzungen gekommen" (Grillparzer zu Frau v. Littrow). Schließlich sollte es Haman gelingen, den König, sei es zur Vertreibung der Juden, wie jener ursprüngliche Plan besagt, sei es zur „Strafe der Auslieferung ihrer heiligen Bücher an die Perser und Unterdrückung ihres Kultus", wie der Dichter seiner Besucherin angab, zu bewegen.

Den vierten Akt denke ich mir so: Esther weiß von dem Edikt gegen die Juden und ist dadurch beunruhigt, da sie doch soweit als Tochter ihres Volkes fühlt, um dessen Jammer mitzuempfinden, zugleich bemerkt sie bei dem König, obschon ihr eigenes Wesen in Liebe zu Ahasver aufgeht, Zeichen von Verstimmung, ja von lauerndem Mißtrauen, da ein undefinirter Verdacht seit jener geheimnisvollen Warnung, deren Urheber sein

Weib nicht kennen wollte, in ihm zurückblieb. Das biblische Motiv, wonach Esther seit 30 Tagen nicht zum König gerufen wurde, wäre vielleicht in entsprechend gekürzter Abschwächung beibehalten worden, in der Art, daß der Fürst gegen sie kühler geworden sei, doch braucht man den Zwischenraum der einzelnen Akte nur etwa mit ein bis zwei Tagen anzunehmen, was Grillparzers Compositionsweise der straffen zeitlichen Concentrirung entsprechen würde. Mardochai gelangt zur Königin, die ihm den Zutritt nicht verweigern will, er fordert von seinem Pflegekind, sie solle ihr Volk durch ihr Dazwischentreten erretten. „Sie kann den König für die Juden gewinnen dadurch, daß sie, die Geliebte, dem gehaßten Volk angehört, sie kann ihn aber auch dadurch für sich verlieren. Das sollte nun wieder eine wichtige Scene werden, in welcher die ganze Gewalt und Autorität talmudistischen Priester- und Rabbinerthums sich geltend machen konnte, durch welche die rebellische und gotteslängnerische Tochter von der Hoffart der Welt zur Unterwerfung und zum Gehorsam unter die Herrschaft des Glaubens gebracht wurde" (Grillparzer zu Frau v. Littrow). Ohne Zweifel hätten wir hier einen der interessantesten Auftritte unserer dramatischen Dichtkunst erhalten: Esthers Sträuben, die sich um ihre Liebe wehrt, sie trotzt dem drohenden Fordern und Drängen Mardochais, pocht wohl auf ihr Recht der Einzelpersönlichkeit und wirft ihm vor, sie sei ihm nichts gewesen als ein Werkzeug für seine Pläne und auch jetzt wolle er sie nur als Mittel zu seinen Zwecken gebrauchen, dagegen behauptet der Ohm, die Verpflichtung gegen ihr leidendes Volk müsse jede andere Stimme ihres Innern übertäuben, zunächst gelte es die höheren Aufgaben, die Gott selbst ihr auferlege, zu erfüllen, dann erst dürfe sie des eigenen Glückes gedenken. Derart wäre ein heftiger Ringkampf der Geister entbrannt, doch ich glaube nicht, daß er genau so, wie Frau v. Littrow berichtet, geendet hätte; viel eher dürfte die Königin in empörtem Aufbäumen gegen den Willen des Greises diesem vorwerfen, wie der von ihm stets sorgfältig gepflegte Hochmuth Israels als des auserwählten Volkes, der ungemessene Stolz auf eine besondere göttliche Berufung Haß und Verfolgung nothwendig heraufbeschwöre. Die Wendung, durch welche Esther endlich ihr Unrecht einsieht und dennoch für dies Volk mit allen seinen Fehlern beim König zu flehen beschließt, denke ich mir aus ähnlichen Motiven entsprungen wie sie den Held in Fritz Mauthners Roman „Der neue Ahasver" bewegen: Wenn die Krämer und Wechsler kommen und sprechen: Gehet weg, ihr Christen, vom Markte, ihr Juden aber bleibt, denn jeder von euch soll ein Goldstück empfangen, dann

gehen wir weg mit den Christen; drängt aber der Pöbel heran und schreit: Gehet weg, ihr Christen, vom Markte, ihr Juden aber bleibt, euch wollen wir steinigen, dann bleiben wir und stellen uns mit in die Reihe, ohne zu fragen, wer neben uns steht, und harren aus mit den Juden. Esther ist eine ursprünglich edle Seele, selbst gegen den ihr fremden Haman mitleidig gestimmt, um wie viel nachdrücklicher muß sie der jammervolle Verzweiflungsschrei eines ganzen Volkes ergreifen. Und hochherzig beschließt sie mit Gefahr des Lebens die Sache der Verfolgten zu führen. Zugleich wäre hier eine der Fährmann-Scene von „Weh dem, der lügt" verwandte Wendung. Schwiege Esther nämlich selbst jetzt noch, um Königin zu bleiben, so würde eben diese Heimlichkeit sie im Laufe der Begebenheiten ins Verderben stürzen; zu sprechen scheint das weitaus Gefährlichere und doch rettet sie sich einzig durch das Bekenntnis der Wahrheit nicht blos den Thron, auch das Herz Ahasvers. Mit Esthers Erklärung, sie wolle zu dem König gehen und mit ihrer an die biblische Tradition angelehnten Bitte, alles Volk ihres Glaubens möge betend und fastend um Erfolg dieses gewagten Schrittes flehen, mochte der Akt schließen.

Im fünften Akt tritt Esther ungeladen vor Ahasver. Sie enthüllt dem Erstaunten ihr Geheimnis. Ich bin Jüdin, der Mann, der mein und wohl auch dein Leben rettete, Mardochai ist mein Ohm, nun verfahre mit uns nach deinem Willen, aber bedenke, daß den Königen nicht darum Macht verliehen wurde, damit ihre Unterthanen, auch wenn sie nichts verbrochen, vor ihnen zittern. Ja wolltest du über mich und mein Haus schützend deine Hand halten, die andern aber treffen mit dem Schwert des Zornes, ich verschmähte solche Gnade, wird sie nicht auch meinem schuldlosen Volke, sein Gott ist mein Gott und sein Weg ist mein Weg. Wähle zwischen Haman und Esther! Der betroffene König begnadigt die Juden, Esther hat sich mit dieser Handlung aufopfernden Muthes von der Schuld früherer Heimlichkeiten gelöst und das beginnende Mißtrauen des Herrschers zerstreut. Dieser will nun Mardochai belohnen und legt zugleich Haman in der aus der Bibel bekannten Weise eine Falle. Sobald der enttäuschte Minister die List merkt und seinen unabwendbaren Sturz voraussieht, verschärft noch durch die Erbitterung gerade vor Mardochai weichen zu müssen, verschreibt er sich „durch seine Frau verleitet" der Partei Vasthis, die aufs Äußerste gebracht vermuthlich einen Gewaltstreich plant. Damit beschleunigt er nur seinen Untergang und zwingt den König diesen Treubruch des Ministers an

dessen Haupt zu rächen. Das Stück endet als Schauspiel, wie Grillparzer zu Zimmermann sagte, mit der Verkündigung religiöser Duldung und Anerkennung, daß keine irdische Macht in die Gewissenssphäre muthwillig eingreifen solle.

Jedenfalls hätte dabei auch Mardochais Stolz, das Gegenstück zu Hamans Eitelkeit, gemildert werden müssen, wenn nicht gebrochen. Vielleicht sollten ihn die erlittenen Seelenqualen, als er für die Zukunft seiner Stammesbrüder bangt, zu einer edleren, freieren Menschlichkeit emporläutern, wo er in engem Confessionsgeist befangen war; denn Toleranz bedeutete für Grillparzer gewiß keine einseitige Verherrlichung des ihm eher unsympathischen Judenthums, dessen Schwächen er ebenso wohl kannte als seine Vorzüge. An Ahasver hätte sich eine Umwandlung vom finster brütenden, unstäten Despoten, der „das Vertrauen in Menschen" verloren hat, und eben darum jeder Einflüsterung leicht zugänglich ist, zum pflichtbewußten, für das Wohl seines Landes besorgten Herrscher vollzogen. Durch das offene Bekenntnis ihres Fehls an ihm in einem Augenblick, wo sein vernichtender Zorn sichere Strafe dieses Geständnisses schien, durch solchen edeln Opfermuth gab Esther ihm den wankend gewordenen Glauben an sie und das entschwundene Vertrauen zu den Menschen zurück, damit auch die Liebe zu diesen und den Entschluß für sie zu wirken.

Nach den Mittheilungen an Frau v. Littrow fiele Esthers Bitte um Begnadigung ihres Volkes übrigens in den vierten Akt, auch dies steht im Widerspruch mit jenen älteren Aufzeichnungen Grillparzers, die mit Bestimmtheit diese Scene für den fünften Akt aufsparen. Gerade weil der Dichter schon an Medea dargethan hatte, wie Verrath am eigenen Volk sich räche, mußte es ihn reizen das Problem hier von einer anderen Seite zu erfassen und zu zeigen wie Esther, die aus Liebe wie Medea ähnlichen Consequenzen zusteuerte, rechtzeitig sich besinnt und (zugleich von der Lüge zur Wahrheit rückkehrend) durch ein edel freies Bekenntnis sich und ihr Volk rettet. Niemand vermag mit Bestimmtheit anzugeben, wie Grillparzer das Stück fortgeführt hätte, und die hier gegebene Darlegung verfolgte nur den Zweck zu erweisen, wir seien keineswegs gezwungen uns den Genuß der köstlichen Blüthe des Fragments durch trübe Blicke in die Zukunft der Handelnden schmälern zu lassen. Wenn die Vertreter der gegnerischen Ansicht sich selbst freuen, daß der von ihnen supponirte Plan nicht ausgeführt wurde, so werden wir beklagen um die Vollendung des Liebesdramas von Ahasver und Esther gekommen zu sein.

XII.

Die Jüdin von Toledo.

Entspricht von allen Werken Grillparzers eigentlich nur „Sappho" den Forderungen des altclassischen Styls, ja behandelt selbst diese ein wesentlich modernes Problem, so durften wir früher bereits den „Ottokar" als hervorragend realistisch, den „Treuen Diener" als fast schon naturalistisch bezeichnen. Zu den modern gearteten, vorwiegend psychologischen Dramen zählt auch die „Jüdin von Toledo", die im Styl dem Bancban am nächsten kommt, obschon sie einige überindividuelle Zuspitzungen glücklich vermeidend jenen typischen Charakter, den jedes echte Drama haben soll, besser zu wahren weiß. Rahel wie Alfonso sind zwei mit den Mitteln einer vom Realistischen deutlich ins Naturalistische hinüberspielenden Technik ausgestaltete Charaktere, deren congeniale Wiedergabe nur befreit von dem Banne den Dichter als Classicisten ehrfürchtig zu scheuen gelingen kann. Mit rühmlichem Eifer erkannten dies auch die Darsteller, als 1889 in Wien, wie schon 1888 in Berlin, das lange für unaufführbar geltende Stück wieder aufgenommen wurde, und in der That erzwang dieses Drama bei einer frischen, modernen Spielweise ungleich größere Erfolge als vordem, da man versuchte, es der üblichen Darstellungsart unserer Verstragödien anzupassen. Das deutsche Publikum mußte erst durch die oft unerquickliche Schule des Naturalismus gehen, um die „Jüdin von Toledo" verstehen zu lernen.

Es brach sich seither auch eine andere Beurtheilung des Werkes Bahn, weil im öffentlichen Urtheil ein Wechsel in der Heldenschaft bemerkbar wurde. Nicht in Rahel, die allerdings dem Stück den Namen gab, in Alfonso, der mit der schönen Jüdin ein Abenteuer durchlebt, sehen wir den Protagonisten; Johannes Volkelt gebührt das Verdienst diese Anschauung zuerst mit Entschiedenheit vertreten zu haben, auf die

dann Alfred v. Berger seine glückliche Erläuterung des Werkes als Erziehungsdrama mit richtigem Takt aufbaute. Einmal aufgestellt leuchtet diese Ansicht noch weit deutlicher ein als bei der „Antigone“, wo neuere Kunstphilosophen ebenfalls nicht die Titelheldin, sondern Kreon als den tragischen Helden betrachten. Als Motto dürfte man danach unserer Tragödie die schönen Verse aus der „Esther“ voranstellen:

„Niemand ist rein. Das Schlimme will sein Recht;
Und wer's nicht beimischt tropfenweis dem Guten,
Den wird's gesammt aus Eimern überfluthen.“

Mochte doch Grillparzer selbst bei diesem Spruch mit auf Alfonso zielen, denn „Esther“ und die „Jüdin von Toledo“ beschäftigten ihn jahrelang gleichzeitig; so gedenken auch in der „Jüdin“ der weichgestimmte König sowohl, als der schmutzige Wucherer Isaak jener alten Sage von der Brautwahl des Königs über Persien. Da wie dort ist es derselbe Stoff, ob auch zu gegensätzlichen Wendungen geführt: die Begegnung eines nicht eben glücklich vermählten Herrschers mit einem Mädchen aus der unbeachteten Masse seiner Unterthanen, das ihn sein Wesen umwandelnd in Liebesfesseln schlägt, beide Male endlich ist dies eine Jüdin. Doch wäre vor allzu energischer Betonung dieser confessionellen Seite des Problems zu warnen; poetisch besaß dies Motiv für unseren Dichter nur sehr mäßiges Interesse und kehrt er auf persischem Boden mehr die guten, auf spanischem mehr die schlechten Eigenschaften des jüdischen Nationalcharakters hervor, so geschieht das stets nicht als Selbstzweck, sondern weil diese Beleuchtungsart den Zwecken des jeweiligen künstlerischen Organismus besser dient. Der Gegensatz in der Behandlung des Problems ist ebenso groß wie jener des wenngleich hochmüthigen, doch weisen Mardochai und des geldgierigen, in der Gefahr verächtlichen, in jeder Beziehung jämmerlichen Isaak, oder der klugen, thatkräftigen, edelmüthigen Esther und der leichtfertigen, thörichten, selbstsüchtigen Rahel. Die letztere Contrastirung findet sich im Drama selbst wieder, wo die weder bei dem Historiker Mariana, noch bei Lope de Vega oder dem Novellisten Jacques Cazotte, den drei Hauptquellen Grillparzers, in dieser Art erwähnte Halbschwester Rahels, nicht absichtslos gleichfalls den Namen Esther trägt; sie ist übrigens der einzige, durchaus sympathische, fast allzu ideal geschilderte Charakter in einem Werk, das mit naturalistischer Schärfe die Gebrechlichkeit und Treulosigkeit der Menschennatur wiederspiegelt.

Dem König Ahasver begegnet Esther just in dem entscheidenden Augenblick, wo er, da nacheinander sein Vertrauen zu Vasthi, zur Auf-

richtigkeit und Treue seiner Umgebung, schließlich auch zur einsichtigen Klugheit seines Premier-Ministers schwand, sich geradezu vis-à-vis de rien befindet. Ähnlich sinkt Rahel zu Alfonsos Füßen, als er für diesen Eindruck sozusagen reif geworden; Grillparzer wußte hier wie dort den dramatisch fruchtbaren Moment zu wählen und durch einige Expositions-scenen zu rechtfertigen. Alfonso selbst erzählt bei seinem ersten Auftreten, was uns von seinem früheren Leben zu wissen Noth thut. Solche Berichte, welche extreme Naturalisten verabscheuen, die aber oft gar nicht zu vermeiden sind, bilden stets eine schwer zu umschiffende Klippe, seit jene ältere, kindliche Technik dem Spott anheimfiel, die in solchen Fällen den einen Akteur getrost dem anderen seine Vorgeschichte mit der naiv-stereotypen Eröffnungsformel: „Du weißt, daß" nochmals mittheilen ließ. Nicht viel wirkungsvoller dürfte bald das sonst technisch sehr glücklicher Variationen fähige Mittel sein, einen alten Freund einzuführen, von dem einer der Handelnden jahrelang getrennt war und dem deshalb alles ab ovo erzählt werden muß, eine Manier, deren sich noch Ibsen (z. B. im „Puppenheim") mit Geschick bediente. Selbstverständlich steht das Auskunftsmittel, die Dienerschaft oder Nebenpersonen Gespräche anspinnen zu lassen, in denen sie sich Dinge, die ihnen längst bekannt sein müssen, mittheilen, damit das Publikum dieselben erfährt, ebenfalls nicht auf der Höhe der Situation. All dies erinnert zu sehr daran, wir seien im Theater, deshalb strebt das Princip der Natürlichkeit danach, solche Expositionsscenen gänzlich auszumerzen, damit entgeht man der Lächerlichkeit allerdings oft nur, um der Unverständlichkeit beschuldigt zu werden.

Grillparzers Technik sucht auch hier ihren eigenen Weg ohne ins Extrem zu verfallen. Er empfand das Gewaltsame, die Illusion Beeinträchtigende solcher Scenen sehr wohl und vermied sie deshalb nach Thunlichkeit. Am stärksten nähert sich die Methode der Einführung in die Handlung im „Treuen Diener" und im „Bruderzwist in Habsburg" naturalistisch-modernster Technik, so getreu, daß bei beiden die Vorgeschichte in einem nicht völlig aufgehellten Halbdunkel bleibt. Eine Exposition im strengen Sinne wird in beiden Werken gar nicht gegeben, dafür versetzen uns die ersten Scenen gleich kräftig und lebendig mitten in die sonderbar gespannten Verhältnisse hinein, um uns nur stückweise und allmählig über das Vorhergegangene aufzuklären. Selbst wo der Dichter scheinbar die ältesten Formen der Technik anwendet, nutzt er sie in bühnenhaft glaubwürdigster Weise, so daß die Reden aus der Situation hervorquellen und durch sie gerecht-

fertigt den Eindruck des Natürlichen hervorrufen. Der Art sind es in „Sappho", „Ottokar", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Weh dem, der lügt" längere Erzählungen, die, dem scenischen Bau aufs Kunstvollste eingefügt, über die Voraussetzungen der Aktion Licht verbreiten. Ähnlich erfolgt in der „Jüdin von Toledo" die Exposition durch eine Rede des Königs, aber nicht so, daß er Altbekanntes Leuten erzählte, die längst damit vertraut sind, sondern er kam zum ersten Mal seit seiner Verheirathung nach Toledo und beim Wiederbetreten der Stadt nach jahrelanger Abwesenheit tauchte die Erinnerung an seine Jugendzeit nach den Gesetzen der Ideenassociation ebenso lebhaft in ihm auf, wie in Jason beim Anblick Korinths. Er berichtet Eleonoren Dinge, von denen sie bisher keine gar zu genaue Kunde besaß, ähnlich wählt Margarethe im „Ottokar" den Grafen Habsburg zum Vertrauten ihres Grams, rechtfertigt Bischof Gregor sich in christlicher Demuth vor seinem Küchenjungen, berichtet Phryxus dem Aietes von der Erwerbung des Vließes. In allen diesen Fällen erfährt das Publikum das Nöthige, während zugleich die Hörer theils gänzlich Neues, theils im Einzelnen noch nicht Bekanntes vernehmen. Überdies gibt diese Erzählung auch die Richtschnur zum Verständnis von Alfonsos Charakter wie zur gerechten Beurtheilung seines späteren Verhaltens. Früh nahm ihn das Leben in eine harte Schule:

„Als Knabe schon den Helm auf schwachem Haupt,
Als Jüngling mit der Lanze hoch zu Roß,
Das Aug' gekehrt auf eines Gegners Dräun,
Blieb mir kein Blick für dieses Lebens Güter,
Und was da reizt und lockt, lag fern und fremd."

Alfonso mußte so lange um sein Königsrecht kämpfen, daß er dabei an seinem Menschenrecht verkürzt wurde; so eifrig beschäftigte ihn Geschick und Glück seines Landes in den Tagen der Noth, daß er keine Zeit für sein eigenes zu erübrigen vermochte, nun aber regt sich immer sehnsüchtiger in ihm das Begehren auch sein Theil Lebenslust und Lebensfreude zu genießen. Dazu bietet ihm seine Umgebung, dieser Hof „wo Langeweil genug" keine Gelegenheit. Selbst die Gattin wählte Politik für ihn, blos um bald durch einen Thronerben die Zukunft der Dynastie gesichert zu sehen. Mit liebedurstigem Herzen nahte Alfonso der kühlen, formstrengen Engländerin, bald aber wurde sein jugendheißes, südliches Blut, seine gesund-kräftig erwachende Sinnlichkeit von ihrer wortkargen, prüden Correctheit abgestoßen. Er, der fast fürchtet, ein Mensch, der wirklich ohne Fehler, wäre auch ohne Vorzug, meint zugleich seine

Gattin sei „wenn irgend jemand, wirklich ohne Fehl" und bedauert damit insgeheim, daß ihr, der niemals etwas zu verzeihen, dafür auch jene Liebenswürdigkeit nicht eigne, der man gern kleine Launen nachsieht. Eben darum wird ihn die glühende Sinnenfreude und tollwechselnde, jähe Launenhaftigkeit Rahels als extremer Gegenpol seiner Frau um so stärker anziehen, obschon er bald echte Weiblichkeit da wie dort vermißt.

Eleonores Unfähigkeit auf des Gatten Weise freundlich einzugehen, äußert sich recht charakteristisch, wenn sein williges Bemühen, für sie bei Toledo einen englischen Garten hervorzuzaubern (was für das Jahr 1195 allerdings ein kleiner Anachronismus sein mag), ihm keinen liebevollen Blick einträgt, ja erst sein ausdrückliches Begehren ihr die kühl-knappen Worte entlockt: „Ich dank' euch, edle Herren", während ihm selbst jede Anerkennung für die geplante Überraschung versagt bleibt. Und gleich wieder durchkreuzt die Königin seinen Sinn, indem sie ohne Rücksicht auf seine Bitte Donna Clara wegsendet, weil Garceran naht. Als die von Todesfurcht gehetzte Jüdin sich ihr Rettung flehend zu Füßen wirft, wendet die Fürstin sich kalt ab; jede warme Regung des Mitleids wie der Liebe ist ihr fremd. Doch eben „mit ihrem Züchtigthun" erschafft sie „was sie entfernen möchte". Eingeengt in die Schranken der anerzogenen Convention pocht sie auf ihr verbrieftes Recht an Alfonsos Treue, wie Shylock auf seinen Schein. In jedem Sinnenreiz wohnt für sie nur Höllenlist und Trug; die Ehe scheint ihr deshalb das Heiligste, weil sie

„zu Recht erhebt, was sonst verboten,
Und, was ein Greuel jedem Wohlgeschaffnen,
Aufnimmt ins Reich der gottgefäll'gen Pflicht."

Das wären ganz vortreffliche Anschauungen für eine zur wunderwirkenden Heiligen prädestinirte Nonne, als Gattin kann sie damit nur sich und den Gemahl nutzlos quälen.

Alfonso fühlt sich unbefriedigt, durch alle seine Reden klingt im Anfang ein leiser Seufzer kaum verhehlter Trauer hindurch. Früh verwaist, geschwisterlos, ohne Freund, stets nur unter ungleich Älteren wuchs er auf, mit Sorgen so belastet, daß ihm „zu fehlen keine Zeit blieb", darum gerade muß es ihn jetzt auf Irrpfade locken. Mit Bezug auf Goethe schrieb Grillparzer einst: „Das Alter ist keinem erlassen", nicht anders steht es jedoch mit der Jugend und wer eine Entwicklungsstufe überspringen wollte, den befällt späterhin als schwere Krankheit, was er zur rechten Zeit spielend überwunden hätte. „Das Leben rächt ja stets was

es versäumte", deshalb muß auch Alfonso seine Jugendjahre nachholen. Garceran erfaßt die klare Sachlage sofort, er begreift, warum bei diesem König, der Liebe nie gekannt „das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht", da es ihm zum ersten Mal entgegenkommt, „die Thorheit an der Weisheit Zögling" nothwendig rächt. Mit unleugbarer Folgerichtigkeit muß sich die Handlung aus den gegebenen Charakteren und Verhältnissen genau in der Art entwickeln, wie dies mit unerbittlicher Naturtreue dargestellt wurde.

Alfonsos Geschick ist nicht blos durch eine seltene Combination von Umständen herbeigeführt, es besitzt so viel typisches, wie jedes echt-dramatische Schicksal, wenn auch die Individualisirung mit naturalistischer Vorliebe für persönliche Details arbeitet. Noch während der junge Herrscher seine sinnvollen Worte spricht, späht die Sünde freilich schon im Verborgenen nach ihm, noch geheimer, vor sich selbst verborgen, späht er aber gleichfalls schon nach der Sünde. Er beneidet den Jugendgespielen um das Vorrecht, seine Existenz nach eigener Laune gestalten zu dürfen; der Weisheit übersatt, sehnt er sich danach auch einmal recht unvernünftig sein zu können, das Leben zu leben, statt immer König, nun Mensch zu spielen. Solche Stimmungen werden jeden überfallen, der sich der leichteren Lebensführung seiner Altersgenossen fernhielt, und da mag er wohlthun, wie der junge Gelehrte Reinhart in Gottfried Kellers reizendem „Sinngedicht", willig auch der Thorheit ihr Recht zu gönnen. Alfonsos Entsagung war ihm jedoch äußerlich aufgezwungen und wie Tannhäuser im Venusberg endlich nach Bitternissen, so sehnt sich dieser König aus ödem pflichtgemäßen Thun nach schmeichelnder Sinnenlust.

Da tritt ihm in Rahel die Erfüllung seines heimlichen Begehrens entgegen, das Weib. Eleonore kennt nur die Unterordnung nach starren Regeln, Rahel bindet keine Vorschrift in ihrem Thun, die Königin scheint gletscherkalt, die Jüdin der lodernden, flackernden Flamme verwandt, ewig wechselnd, wo jene ewig gleich. Schön und verführerisch liegt sie vor ihm, an sein Knie geschmiegt; ein Rausch, ein Taumel der Sinne überfällt ihn. Mit all seiner angelernten Vernunft wehrt Alfonso sich vergeblich gegen die sieghafte Unvernunft, von Verlangen gepeinigt, weicht er Schritt um Schritt. Über sich selbst spöttelnd sucht er doch bei Garceran Anweisung in der ars amandi und fällt dabei, so sehr er bemüht bleibt seine Geringschätzung solcher Thorheiten zu markiren, unwillkürlich in einen warmen Herzenston. Selbst die in den Augen seiner Umgebung so tief erniedrigende Zugehörigkeit Rahels zu den mißachteten

Juden sucht er in einen erhöhenden Vorzug umzudeuten. Sein eigenes Widerstreben gegen die ihn überwältigende Neigung und das Verlangen, kann er ihr schon nicht widerstehen, sie doch vor sich selbst zu idealisiren, kämpfen in seinen Worten, aber die Leidenschaft siegt:

„Ich selber lieb' es nicht dies Volk, doch weiß ich,
Was sie verunziert, es ist unser Werk,
Wir lähmen sie und grollen, wenn sie hinken.
Zudem ist etwas Großes, Garceran,
In diesem Stamm von unstät flücht'gen Hirten:
Wir andern sind von heut', sie aber reichen
Bis an der Schöpfung Wiege, wo die Gottheit
Noch menschengleich in Paradiesen ging."

Dabei unterläuft ihm ein halb beabsichtigtes Quiproquo, denn freilich lebten die Juden in Palästina als Hirten, nun aber, wo sie unstät und flüchtig, sind sie „durch Handel und Gewinn im Lande zerstreut". Es klingt da wohl auch Grillparzers eigene Ansicht mit durch, zumal in dem charakteristischen Ausspruch:

„Wir kreuz'gen täglich zehenmal den Herrn
Durch unsre Sünden, unsre Missethaten,
Und jene haben's einmal nur gethan."

Rahel gegenüber läßt sich Alfonso dann ziemlich willenlos von seinem Gelüst treiben, ohne Klarheit über sein Thun, bis das Nahen der Königin, die schmähliche Nothwendigkeit sich vor der Gattin, vor den Vasallen zu verbergen, ihn aufschreckend zu dem Entschluß führt:

„Doch nun bring diese fort, und zwar auf immer.
Was andern Laune, ist beim Fürsten Schuld."

Da zwingt ihn das trotzige, in seiner Eitelkeit verletzte Mädchen durch den Austausch der Bilder, seinem Befehl zuwiderhandelnd, neu in ihren Bann. Sie will wie Richard III. ihren Willen und dadurch wird sie schuldig. Bis dahin ein höchst leichtsinniges, aber unreflectirt naives Geschöpf, drängt sie sich nun dem König förmlich als Liebchen auf. Das müßte denn auch bei der oft abfälligen Beurtheilung des Schlusses in Betracht gezogen werden, bei Lope freilich verleitet der Herrscher das Mädchen, hier aber umgekehrt die Jüdin den Mann. Rahel suchte die Gefahr nicht blos, was als unbesonnene Neugier entschuldbar, sie trachtete mit allen Mitteln der Verführung den Fürsten in ihre Netze zu locken. Sie ist nicht ein Opfer fremder Pläne, wie etwa Bertha von Rosenberg, sondern eigener, schlau berechneter Handlungen und es ist unbillig über das ungleich härtere Geschick der Armen, welche die zunächst mit schein-

barem Erfolg angestrebte Erhöhung zur Gemahlin des Herrsches nach folternden Seelenqualen mit dem Wahnsinn büßt, gleichgiltig hinwegzugehen um Rahels Loos zu bejammern, die nach kurzem Freudenrausch eines raschen, gewaltsamen Todes stirbt. Andererseits ist die Jüdin keine gewöhnliche Dirne, die den Herrscher, blos weil es der Herrscher ist, umgarnen möchte und nur nach Prunk und Glanz, nach dem „Halsband mit Amethysten“ begehrte, wobei sie Alfonso lediglich als nothwendige Zugabe mit in den Kauf nähme. Wer mag abschätzen, wie viele, die Rahel überstreng verurtheilen, ihre eigene Ehe nach ähnlichen Motiven schlossen oder jeden Augenblick bereit wären dies zu thun? Einer solchen formellen Moralität ist das Gebahren des sinnendurstig unbedenklichen Mädchens noch vorzuziehen, die sich aus freier Wahl verschenkt, wo andere sich (wie auch Bertha von Rosenberg) ohne Neigung, ja wider ihre Neigung verkaufen lassen. Rahel empfindet für den König, sobald sie ihn erblickt. Zu dem Mann „mit Mondscheinaugen, strahlend Trost und Kühlung“, flüchtet sie und er rettet sie als die zuerst angerufene Fürstin den Schutz versagt und die Verzagende sich bereits dem bittersten Geschick verfallen glaubt. Dadurch wird der Eindruck des schönen Jünglings, der überdies der König, für sie, die ihn nicht einmal von weitem anstaunen dürfte, mehr als ein Halbgott ist, zu einem überwältigenden. Dem will sie angehören, der soll aber auch ihr eignen, komme es wie immer. Es ist sicherlich wahr, wenn sie, da ihr Idyll unter drohenden Vorzeichen endet, an der Brust Esthers, vor der sie sich gewiß nicht verstellt, schluchzend hervorstößt: „Und hab' ihn, Schwester, wahrhaft doch geliebt.“ Ihr vorhergehendes Coquettiren mit Garceran zielt nur darauf ab, den König, der sich ihrer Herrschaft zu entwinden beginnt, durch Eifersucht stärker anzulocken. Sahen wir Alfonso doch früher rasch bereit den Hüter, welchen er selbst der schönen Jüdin bestellt, argwöhnisch zu beobachten und der bei aller Thorheit schlauen Rahel blieb dieser Charakterzug, den sie jetzt auszunützen strebt, ohne Zweifel kein Geheimnis. Durch ihre Liebe für den König wird Rahel zur tragischen Figur, wo eigennützige Gemeinheit nur anekeln könnte. Durch diese Liebe erhebt sie sich auch über Bertha: wenn diese Seyfrieds Neigung zurückstößt, die milde, ihr wohlgesinnte Margarethe aufs Herbste kränkt, all das nur um einen Thron zu besteigen, braucht Rahel keine andere Liebe zu verleugnen, um sich Alfonso in die Arme zu werfen. Gegen Eleonore, die ihrem Unglück so hart begegnete, hat Rahel keinerlei Verpflichtung, sie ist sogar fast berechtigt dieselbe zu hassen. Berthas Verhalten streift an Hebbels

Tischlertochter Clara, die sich kalt preisgibt, um geheirathet zu werden, und daß Hebbel, als er „Maria Magdalena“ schrieb, den „König Ottokar“ noch nicht kannte, zeugt nur für die typische Richtigkeit der Beobachtung beider Poeten. Rahel möchte dagegen eher an Hero mahnen, die sich wider die beschworene Pflicht dem Geliebten hingibt, obschon die Reinheit der Priesterin von der zielbewußten Sinnlichkeit der Toledanerin durch eine weite Kluft getrennt bleibt. Mit weiser Absichtlichkeit betont der Dichter Rahels Reichthum, sie bedarf des Königs nicht, aber freilich lockt er sie doch, weil er der König ist. Es lüstet sie schon früher nach ihm als ihn nach ihr; was v. Berger an Esther vor Ahasver irrig herausfindet, hier trifft es zu. Rahels Gefühl für Alfonso ist echt, allein daß sie, noch ehe sie ihn kannte, danach strebte ihn zu gewinnen, darin liegt das Unwahre, das ist ihre Schuld und wird ihr Verderben.

Alfonso trägt dem Mädchen gegenüber kaum eine Schuld, volenti non fit iniuria. Sein Vergehen ist das doppelte wider die Heiligkeit der Ehe wie gegen die Heiligkeit der Herrscherpflichten. Er ähnelt in einer Beziehung dem Ungarnkönig Andreas, da er, wie dieser erfüllt vom Bewußtsein des ihm anvertrauten Amtes und gewillt, es treulich zu verwalten, gleichwohl das Heil des Landes seiner persönlichen Schwäche eine Weile opfert, sich selbst überredend, er stifte damit noch keinen Schaden. Statt in den Maurenkrieg, „in den mich Ehre ruft und meine Pflicht“, geht er mit Rahel nach Schloß Retiro, wo einst sein Vorfahre Don Sancho „mit einer Maurin aller Welt verborgen“ verbotene Freuden genoß, uneingedenk der Worte, mit denen er zu Schluß des zweiten Aktes sich selbst gegen die Versuchung zu stählen trachtete, er wolle seinen Ahnen

„Nachahmen in der Tapferkeit, dem Werth,
Und nicht in ihrer Schwäche niederm Straucheln“.

Mitten im Rausch der Sinne quält ihn das Bewußtsein vernachlässigter Pflichten und weil dem so ist, kann er späterhin umkehren; doch er täuscht sich selbst mit der Vorspiegelung, daß es nur eines Winkes,

„Es eines Worts bedarf, um dieses Traumspiel
Zu lösen in sein eigentliches Nichts“.

Das wird offenbar, wenn er nun zum Heere will und ein flüchtiges Getändel Rahels mit seinen Waffen genügt, ihn seinen Vorsatz vergessen zu lassen. Er bliebe, käme nicht Esthers Botschaft, die kein Säumen

gestattend zur Wahrung seines Königsrechts aufmahnt, wo er die Königspflicht zu lange hintangesetzt.

Rahel, stets dem Impuls des Augenblicks folgend, treibt den Fürsten daraufhin selbst zur Eile, freilich nur, um ihn sofort wieder anzuflehen: „O bleibt doch, bleibt!“ Aus einem Extrem ins andere taumelnd wie es ihre Art, vermag sie auch dann, mitten in Gram und Todesfurcht, der Versuchung nicht zu widerstehen, ein wenig nach dem neuen Schmuck hinzuschielen, um beim Anblick des sonderbar gerüsteten Vaters in helles Lachen auszubrechen und doch gleich wieder den drohenden Verlust der Neigung ihres Buhlen ehrlich zu beweinen. Sie ist eine Thörin, aber eben deshalb fesselt sie den König; dem Reiz des Ungewohnten, ja selbst des Absonderlichen, Geheimnisvollen verdankt Rahel ihre Macht. Als etwas durchaus Eigengeartetes, Fremdes tritt sie in Alfonsos Gesichtskreis und so stets unberechenbar zeigt sie sich auch ferner. Darin ist ihr dämonischer Zauber begründet, der gerade auf den von steifer Convention umgebenen König am stärksten wirken muß; das Anziehende Rahels lag im beständig Anderssein; darum schwindet es vor dem ewig Gleichförmigen des Todes. Sie selbst ist jedoch so wenig eine dämonische Natur (wie man die subjective Empfindung einer mit sich fortreißenden Gewalt, die sie weckt, irrig ins Object zurückprojicirend meinte) als die Königin wirklich von der lieblosen Kälte durchfrostet wird, die ihr gemeiniglich zur Last gelegt wurde. Beiden thut Alfonso Unrecht und die Kritiker folgten ihm hierin.

Der König hegt für seine Gemahlin im Grunde eine ausgesprochene Neigung und nur aus Verzweiflung über die unbesiegliche Kälte seiner „Strengen“ stürzt er sich in das Abenteuer mit Rahel. Indeß wird ihr gerade durch diese Abirrung des Gatten erst ihr eigenes Gefühl für ihn deutlicher, durch alle anerzogene Zurückhaltung im Ausdruck der Gefühle, alle überkommenen Begriffe von Wohlanständigkeit beginnt der weibliche Instinkt durchzubrechen und der drohende Verlust Alfonsos läßt sie empfinden, wie tief die Wurzeln ihrer Existenz doch schon in diesem Boden wurzeln. Sie ist eine innerlich kühle, aber keine der Erregung unfähige Natur und nur weil Grillparzer mit naturalistischer Treue den Umschwung ihrer Gesinnung, ihrer besonderen Wesensart gemäß, nicht als einen vollständigen, sondern stets noch unsicher tastenden, veränderten Inhalt in altgewohnten Formen bergenden charakterisirte, statt derb aufzutragen, leise andeutete, man darf selbst sagen zu leise, entging dies Aufschmelzen der harten Eiskruste ihres Herzens den beobachtenden

Blicken. Auch sie ist „nicht unzugänglich innerm Wachsthum“ und statt streng und kalt dem heimkehrenden Sünder mit strafender Förmlichkeit gegenüber zu treten, hält sie ihm, als er den freudigen Entschluß Besseres zu wollen ausspricht, zum Zeichen der Versöhnung statt der einen, um die er bat, beide Hände mit dem bewegten Ausruf hin: „O Gott, wie gern!“ Er vielmehr will, sich selbst mißtrauend, — hat er doch eben an seinen Empfindungen für Rahel die Erfahrung gemacht, „wechselnd wie die Zeit ist das Gefühl“ — den Verstand vorwalten, die Versöhnung als Bündnisvertrag gelten lassen, zu dem man sich als Pfand „die Rechte nur, obgleich dem Herzen ferner“ reiche. Mit Fug dürfte diese halbe Ablehnung Eleonore mißgestimmt in ihre frühere gepanzerte Kühle zurücktreiben, allein mit demüthig-inniger Fügsamkeit erwidert sie: „Auch das! Mein ganzes Selbst.“ Auf einem Studienblatt schreibt Grillparzer, Eleonore sei „schüchtern, scheinbar kalt“ und das gibt den Schlüssel zu ihrem Charakter. Durch anerzogene Steifheit und natürliche Schüchternheit bei nicht allzu hohen Geistesgaben, die keinen freien Aufschwung über die ihr eingeprägte äußerliche Moral gestatten, scheint sie kälter, als ihrem wahren Fühlen entspricht. Die Schicklichkeit war ihre oberste Lebensregel, bis die Noth sie zwingt, sich immerhin so weit zu emancipiren, daß sie an der Rathsversammlung theilnimmt. Begehrt die Herrscherin dort den Tod Rahels, dann redet ihr unbewußt zugleich eifersüchtiger Zorn, Ingrimm betrogener Liebe aus ihr, während sie laut nur jene Gründe anführt, die ihrer bisherigen Denkweise entsprechen. Diese erste schwere Krise weckt die Mächte des Hasses wie der Liebe, die früher von starrem Formelzwang gebunden in ihr schliefen; die von innerer Leidenschaft erregte Königin des vierten Aktes begann bereits eine ganz andere zu werden als jene nur um Wahrung des strengsten Anstands gemäß der Etikette besorgte Fürstin des ersten Aufzugs.

Alfonso aber merkt, selbst heftig bewegt, die Zeichen dieser Änderung kaum, für ihn ist seine Frau noch so, wie sie in seiner unwilligen Erinnerung lebt, darum klagt er, den Urgrund seiner Hinwendung von Eleonore zu der Jüdin enthüllend:

„Das ist die Art der tugendhaften Weiber,
Daß ewig sie mit ihrer Tugend zahlen.
Bist du betrübt, so trösten sie mit Tugend,
Und bist du froh gestimmt, ist's wieder Tugend,
Die dir zuletzt die Heiterkeit benimmt,
Wohl gar die Sünde zeigt als einz'ge Rettung.“

So redlich sein auf dem Ritt von Retiro nach Toledo gefaßter Entschluß war, das Unrecht, das er selbst im regsten Sinnenglück stets als solches empfunden, gutzumachen, so schwer wird es ihm doch, den Gedanken zu fassen, all dies solle nun abgethan sein, und so wenig reizt es ihn, das alte Leben neu zu beginnen. Das mangelnde Verständnis der Königin für seine Zukunftspläne, ihre (um mit Baron Berger zu sprechen) „abergläubische Beschränktheit“ stoßen ihn ab, ihre vermeinte Kälte und nicht blos eingebildete Kleinlichkeit scheuchen ihn zu Rahel zurück. Und doch ist ihr scheinbar höchst thörichter Aberglaube, der sich an das Bild der Jüdin heftet, innerlich richtig empfunden; fehlt dem Porträt auch jene Art zauberischer Magie, die Eleonore ihm zuschreibt, so müßte dies Zeichen Alfonso doch stets an die Verlassene mahnen und um mit einem früheren Zustand ernstlich zu brechen, ist es wohlgethan alles zu verbannen, was an ihn erinnert. Nur wählt die Fürstin in ihrer weltunkundigen, eifersüchtigen Angst den ungeeignetsten Zeitpunkt und fordert die Entfernung des Bildes von seiner Brust sogleich, statt sie später dem völlig Versöhnten freundlich abzuschmeicheln. Ihre rigorose Herbheit drängt da neuerdings vor und „mahnt zuletzt an den Unterschied“. Sie erzielt das Gegentheil ihrer Absicht, indem sie selbst Rahels durch ihre Abwesenheit verblassenden Reiz dem König mit deren Abbild fast körperhaft nochmals vor Augen bringt, nun aber wirkt die Gewöhnung der letzten Zeit, die für die Jüdin und wider die Gattin spricht, immer mächtiger im Herrscher nach und ruft die Gesinnungen des verletzten Machtgefühls und des Verlangens, die eigenmächtige Versammlung zu strafen, welche beim Abritt aus Retiro in ihm lebendig waren, wieder wach. Der sinnliche Zauber des Mädchens umspinnt ihn aufs Neue, das stets originell Überraschende, nach jeder Richtung Ungewohnte im Wesen der Jüdin ist dem König (so paradox dies klingen mag) zur Gewohnheit geworden. Freilich blieb seine Liebe zu Rahel, wie diese selbst es treffend empfindet, immer blos „ein verstecktes Hassen“, er ärgert sich über die eigene Schwäche, die ihn so Niederem dienstbar machte, aber sogar diese ihm gleichfalls ungewohnten Selbstvorwürfe werden beinahe ein neuer Reiz, um seine Lust mit einiger Bitterkeit zu würzen. Alfonso mangelt die Kraft, um mit einem gewaltsamen Ruck die Bande völlig zu zersprengen, mit denen diese wallende Sinnlichkeit ihn fesselt, er zerrt an den Fäden, nur um sich neuerlich in sie zu verwickeln. Und weil er bei jedem solchen Anlauf ins Stocken geräth, ja sich zu Rahel zurückzuwenden

droht, darum müssen die Stände diese morden, da nur mit ihrem Leben die Möglichkeit ihrer Herrschaft endet.

So lange Rahel, obzwar schon todt, dem König in seinem Gedächtnis noch wie eine Lebende zur Seite steht, schnaubt er Rache, der Anblick des Leichnams bringt ihn zu nüchterner Besinnung. Das augenfällige Bild ist stets von stärkerer Wirkung als Bericht und Vorstellung. Wollen seine Gedanken nun an der Schönheit, die er in seinen Armen hielt, sich berauschen, dann schiebt sich die jüngere Erinnerung an den blutigen, leblos-abstoßenden Körper dazwischen. Heros Liebe zu Leander überdauert den Tod, weil sie seelisch-sinnlich zugleich war, Alfonso fühlte für Rahel blos sinnliche Zuneigung bei gleichzeitiger seelischer Abneigung. Dies nicht gar zu seltene Phänomen schildert Grillparzer in unserem Drama und daraus erklärt sich alles. Rahels lebensdurstige Sinnenfreude war zum Centralpunkt im Denken des Königs geworden, nun da dies Bild ihm beschmutzt und zerstört ist, übt es nicht länger die Macht, die früher schon oft nur in mühsamem Kampf von ihm zurückgedrängten Ideen von Vaterland und Volk, Weib und Kind, Mannesehre und Königspflicht zu hemmen.

Das Stück ist in dieser Hinsicht ein Handbuch der Psychologie, alles stimmt mit der Wissenschaft vom Menschen genau überein, auch daß Alfonso, der sich früher rühmte, wie den Mammon so auch den Rath der Juden stets verachtet zu haben, in seinem Liebesrausch so tief sinkt, dem bestechlichen, unehrenhaften Isaak die Ordnung des Geldwesens im Lande zu übertragen. Übrigens dürfte dieser Zug erst später dem Cazotte entnommen sein, der darauf viel Gewicht legt, indeß hier in der Ständeversammlung der nur gelegentlich von Garceran erwähnten Münzverschlechterung gar nicht gedacht, jene kühnen Finanzoperationen, um nicht zu sagen Betrügereien, an Isaak auch weiter nicht gerächt werden. Freilich ist der durchaus widerliche Mensch, das Musterbild eines Parvenu im schlechten Sinn, eines tragischen Todes in keiner Weise werth. An ihn mag der König denken, wenn er meint:

„Die Weiber dieses Stammes
Sind leidlich, gut sogar. — Allein die Männer
Mit schmutz'ger Hand und engem Wuchersinn,
Ein solcher soll das Mädchen nicht berühren."

Auf diesen Geldmenschen häufte der Dichter alles, was den Juden je vorgeworfen wurde, er nahm ihm selbst den Familiensinn, dessen in der Regel sogar der verkommenste Hebräer nicht entbehrt. Bereitwillig ver-

kuppelt Isaak seine Tochter an den „Unreinhändigen“, um in der Gefahr zu erklären: „Ich sorg' um mich. Was kümmert ihr mich länger.“ Und dieser Vater hat ein Kind wie Esther! Denn ob Rahel überhaupt sein Kind und nicht ein spanisch=jüdischem Blut entsprossener Bastard sei, bleibt zweifelhaft. Die ernste, ältere Schwester mit scharfem Verstand bei lauterem Gemüth ist die trefflichste Verkörperung jener anspruchslosen, von jedem gekannten, von keinem beachteten Wesen, die still und klaglos ihr Dasein ganz in den Dienst der Ihren stellen, sich für diese opfern, als verstünde sich das von selber. Es charakterisirt die verschiedene Denkart der Schwestern, wie sie denselben Gedanken in Worte fassen; wo Rahel prahlt: „Bin ich doch reich und brauche Stehlens nicht“, erwidert Esther, den verletzten Stolz bezähmend: „Wir sind so arm nicht, daß wir nach fremdem Werth die Hände streckten.“ Aber gerade Esther begehrt, als die That geschehen, die zu verhindern sie gern ihr Leben hingegeben hätte, keine Vergeltung, sie ruft dem König zu: „Uns sei der Jammer, du trenne dich nicht, Herr, von deinem Volk.“ Freilich muß man fragen, ob Alfonso sich nicht vielmehr seinem Volk aufs Innigste verbinden würde, führte er den ersten Plan seiner Rache aus, wenn er, begreifend, er sei zu spät gekommen den Mord zu hindern, zuerst daran denkt, die Bauern und Tagewerker aufzubieten,

„Der Arbeit Kinder und der harten Mühn.
An ihrer Spitze will ich rächend gehn
Und brechen alle Schlösser jener Großen,
Die, Diener halb und halb auch wieder Herrn,
Sich selber dienen und den Herren meistern:
Beherrscher und Beherrschte, also sei's,
Und jene Zwitter tilg' ich rächend aus,
Die stolz auf Blut, auf das in ihren Adern
Und auf das fremde, wenn's ihr Schwert vergoß.“

Grillparzer hat an dem letzten Akt lange gemeißelt und ihn eigentlich nie vollendet, unter den wesensverwandten, lediglich im Detail verschiedenen Arten des Abschlusses, die er erwog, mag auch die gewesen sein, wonach Alfonso zum König erzogen würde, um gleich darauf mit blutig=tragischer Ironie zu versuchen, ob seine Granden sich ebenso bereit fänden die eigene privilegirte Stellung dem allgemeinen Wohl zu opfern wie das Leben der Jüdin. Wohl mit Rücksicht auf die historische Treue, wurde diese Andeutung nur in der abgeschwächten Form ausgeführt, daß der Fürst verkündet, die Schuldigen vor allen sollten mit ihm „in die dichtsten Haufen“ der Mauren sich werfen „und wer dann fällt, er hat gebüßt für alle“.

Auch so bleibt aber der modern-ethische Gedanke in Geltung, die beste Buße für jedes Verschulden sei eine freie Hingabe des eigenen Lebens im Dienst der Gesammtheit, zu dieser Auffassung läutert sich Alfonso und ihr fügen sich seine Großen.

Jedenfalls ist dieser Vorschlag ausgleichender Gerechtigkeit, der in einer verwickelten Lage die Schuld auf allen Seiten als vorhanden anerkennt und gemeinsame Befreiung von derselben durch erhöhten Opfermuth für das Vaterland sucht, ungleich erhebender, als wenn Manrique (wie Baron Berger will) „so unerbittlich seine Bestrafung als Mörder und Rebell forderte, wie er den Tod Rahels gefordert hat", wobei zunächst die Prämisse falsch ist, Manrique habe den Tod der Jüdin mit unbeugsamer Energie verlangt, da er vielmehr nach dem Ausspruche der Königin: „Den Tod" erst forscht, ob er sich nicht etwa verhört, um dann diese Strafe mit den zweifelnden Worten zur Discussion zu stellen:

„Das war der dritte Antrag, den ich früher,
Obgleich ein Mann, nicht auszusprechen wagte."

Nur als äußerstes und letztes Mittel für den dringendsten Nothfall nahm er diesen Ausweg an. Die ihm als Verbesserung Grillparzers anempfohlene Haltung, durch die angeblich „ein Ton voll und tief im Schlußaccord der Dichtung erklänge, dessen Fehlen ihn nunmehr zu einer Dissonanz macht", scheint zwar die eines alten Römers, entspräche aber nicht der Anschauungsweise des Greises, der bei aller Königstreue davon durchdrungen ist, der Tod der Jüdin sei nothwendig gewesen um die Heimath zu erretten. Soll er nun, wo der junge König, der einzige an dem Manrique nach eigenem Dafürhalten gefehlt, selbst die Unumgänglichkeit dieser Handlung „furchtbar ernsten Mitleids" erkennt, ihn und das Land in gefahrvollster Lage des oft erprobten Rathgebers berauben? Der Buhlerin, die er verabscheute, in seiner Person ein Todtenopfer zu schlachten, liegt ihm gänzlich fern, aber auch die doctrinäre Halsstarrigkeit für eine nach bestem Wissen im Interesse des Landes vollbrachte That dennoch individuelle Bestrafung zu fordern, hätte nichts gemein mit dem männlich herben Hauch, den dies Drama athmet, das Sühnung durch neue Thaten nicht durch ein Erleiden fordert.

Die „Jüdin von Toledo" ist ein Erziehungsdrama (und dies ausführlich klargelegt zu haben, ist ein Verdienst v. Bergers); zur Pädagogik zählen jedoch die Hilfsmittel Lohn uud Strafe. Dem König und seinem Hof ist schwere Buße bestimmt, die übliche Annahme, diese zögen jetzt in einen frischen fröhlichen Krieg dem sicheren entsühnenden Sieg entgegen,

ist durchaus willkürlich. Häufig wird behauptet, der unsinnige Ausstattungsluxus unserer Bühnen sei durch die fortgeschrittene Bildung des Publikums mitveranlaßt, das auf Echtheit und Treue der historischen Costüme und Decorationen hohen Werth lege, um die Illusion unbeeinträchtigt zu bewahren. Nun wird eine historische Tragödie aufgeführt, deren Zeit (ganz gegen Grillparzers sonstige Gewohnheit) genau angegeben ist, „um das Jahr 1195", und trotz aller soliden Geschichtskunde, welche eine nicht völlig stylgemäße Kopfbedeckung derart stört, daß kein Genuß mehr denkbar wäre, weiß niemand, was sich damals in Kastilien ereignete. Alfons VIII. erlitt 1195 eine schwere Niederlage durch die Mauren, das Volk hielt dies für die Strafe des Himmels wegen seines ehebrecherischen Verhältnisses zu einer Jüdin; seither verändert, wirkte er nun als ein echter König, so daß er bei seinen Unterthanen „der Edle" hieß, und dann gelang es ihm 1212 durch einen glänzenden Sieg über die Moslems die Schmach zu tilgen. Denken wir uns das Ende so, dann stirbt Rahel nicht ungerecht, aber auch nicht ungerächt. Die schwungvolle Schlußrede Esthers wird erst unter diesem Gesichtspunkt verständlich und zugleich ist es trefflich charakteristisch, wie das milde Mädchen, das selbst Vergessen der Schuld empfahl, ergrimmt, da Alfonso die gegenseitige Vergebung gar zu rasch in das Frohgefühl vorzeitigen Siegesjubels ausklingen läßt, wohl mehr noch darüber, daß er Garcerans Behauptung, Rahel sei „verbuhlt und leicht, voll arger Tücke" gewesen, ohne weiteres als wahr hinnimmt, obzwar dieser von jeher als ihr Feind auftrat, ja die Mörder in das Schloß gebracht hat, seine Aussage also zum mindesten verdächtig ist. In überquellendem Zorn ruft Esther dem „stolzen König" nach:

„Geh hin, geh hin in prunkendem Vergessen —
Du hältst dich frei von meiner Schwester Macht,
Weil abgestumpft der Stachel ihres Eindrucks,
Und du von dir warfst, was dich einst gelockt.
Am Tag der Schlacht, wenn deine schwanken Reihen
Erschüttert von der Feinde Übermacht,
Und nur ein Herz, das stark und rein und schuldlos,
Gewachsen der Gefahr und ihrem Drohn:
Wenn du emporschaust dann zum tauben Himmel,
Dann wird das Bild des Opfers, das dir fiel,
Nicht in der üpp'gen Schönheit, die dich lockte,
Entstellt, verzerrt, wie sie dir ja mißfiel,
Vor deine zagend bange Seele treten!

Dann schlägst Du wohl auch reuig an die Brust,
Dann denkst du an die Jüdin von Toledo."

Vielleicht war gelegentlich der Abschluß mit diesen Drohworten in Erwägung gezogen, der endgiltige Schluß mit Esthers Bekenntnis, auch die Ihren bedürften der Verzeihung, wobei sie ihre Verwünschung, wie Rudolf II. den Fluch über Prag, zurücknimmt, deutet darauf hin, daß Alfonso jetzt zwar einer Niederlage zustürme, durch die er und seine Großen büßen werden, dadurch aber erst recht befähigt werden solle, diese Jugendverirrung im ernsten hartem Tagewerk für sein Volk zu sühnen. In Zukunft wird er gereifter nur seinen Aufgaben leben, lediglich Verwalter des Reichs für seinen Sohn, demnach als einer, der keine Königsrechte, auf die er stets mit Selbstgefühl pochte, sondern blos alle Königspflichten hat, in der Sorge um sein Land, nachdem der dreiste Versuch sich selbst zu leben, ihn in Sünde und Schuld verstrickt. Wer herrschen will, sei vor allem Herrscher über die eigenen Begierden und nur der verdient Herr zu sein, der keinen Ruhm sucht als seinem Volke mit ungetheilter Kraft zu dienen. Diese schon im „Ottokar" und im „Treuen Diener" verkörperte Lehre variirt auch dies Drama. Aus „Esther" und „Weh dem, der lügt" ist die andere Lehre beigemischt: Nil nimis, der allzu straff gespannte Bogen bricht am leichtesten, auch die Tugend sei nicht kalt und herb, nein, mild, nachsichtig und liebenswürdig. Wie Alfonso zum König, wird Eleonore zum Weibe erst durch diese Erlebnisse erzogen. Eine neue, höhere Moral, eine sociale Ethik gelangt hier zur Anwendung, die nicht stets für individuelles Verschulden individuellen Untergang als Buße fordert — was freilich bei Rahel zutrifft —, sondern gestattet das am Einzelnen verübte Unrecht durch Aufopferung für das Wohl des Ganzen, durch Leistungen, statt durch Leiden zu sühnen. Manchen Zug des jungen Königs entlehnte Grillparzer der eigenen Natur, auch er ging aus manchem Liebesverhältnis, obschon er gleich Alfonso keines begann, wo man ihm nicht selbst entgegenkam, mit Schuld belastet hervor und konnte das Vergehen wider die verlassene Frau nur durch Schöpfungen zum Wohle der Gesammtheit gutmachen. Naturalistisch ist die „Jüdin" auch in der Beziehung, daß nicht wenige Züge darin Selbstporträt sind; Alfonso, darf man sagen, wird ebenso schwer büßen, als Grillparzer an dessen zerstörtem Lebensglück seine Liebesabenteuer, die Katharina Fröhlichs ohnedies stets rege Eifersucht anstachelten, wohl nicht ganz unbetheiligt waren. Den einen zum Dichter, den andern zum König weihten eigene und fremde Schmerzen, bis in beiden so der

Mensch erwuchs, dem Hingabe des engen Selbst an die Gesammtheit höchstes Gebot war. Durch Schuld und Fehl, unentrinnbar, doch nicht unvergeltbar, werden wir al[illegible] erzogen zu echten, selbstlosen Menschen. Wer fremdes Glück schaffen soll, muß erst lernen das eigene zu opfern und die Verirrungen des Einzelnen mögen nur dann Vergebung erlangen, wenn sie ihn dazu führen künftig uneigennützig im Dienste der Menschheit zu wirken. Wo Pflicht und Lust in Conflict gerathen, weist Grillparzer unbeirrt den Pfad der Treue. Als treu aber bewährt sich blos jener, der seiner höheren Lebensaufgabe nicht dauernd entfremdet werden kann und aus allen Anfechtungen, die keinem erspart bleiben, den Weg zurückfindet zu ehrlicher Pflichterfüllung.

XIII.

Ein Bruderzwist in Habsburg.

In fast allen Schöpfungen Grillparzers hebt Johannes Volkelt, als die für den Dichter charakteristische Note, den gemeinsamen Grundzug des Zwiespalts mit dem Leben aus mangelnder Fähigkeit es zu bewältigen hervor, den er als Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit bezeichnet. Das Tragische der Unkraft, welches aus Mangel an Können entspringt, sei bei keinem Dichter so oft Gegenstand des Schaffens als bei dem österreichischen Tragiker, der damit jedenfalls eine Bereicherung der üblichen dramatischen Conflicte bietet. Mag man auch dafürhalten, Volkelt treibe seine an sich richtige Ansicht zu sehr ins Extrem, sicherlich ergibt sich das frappant Zutreffende solcher Anschauungsweise nirgends deutlicher als beim „Bruderzwist", trotzdem scheint dieser tiefgründendste Aesthetiker der Grillparzer-Litteratur es ungern zu sehen, daß der Dramatiker „zu einer so traurigen und kleinen Zeit" gegriffen habe. Mußte es nicht vielmehr den Mann, der diesen tragischen Typus mit so viel Vorliebe durchbildete, geradezu reizen, das Bild einer Epoche zu vergegenwärtigen, in der das ganze Geschlecht an jener Unfähigkeit das Leben, die Umstände zu bewältigen krankte? Kaiser Rudolf II. ist nur der hervorragendste Repräsentant dieser Sinnesart, zugleich der interessanteste, weil der bewußteste, doch seine Brüder, der ehrgeizige Matthias wie der behäbige Max, sind ebenso ungeeignet die gährenden Gemüther zu meistern, ja selbst sein starrer Neffe Ferdinand ist nur solange entschlossen als er sich im Bunde mit der Kirche weiß, die für ihn denkt und entscheidet, des feurigen Leupold Unternehmen schlägt fehl und vollends Don Cäsar erliegt klärlich in Folge des Unvermögens den Unterschied von Schein und Sein auszugleichen, dem Leben den überlegenen Herrn zu zeigen. Wer tobt und Pläne schmiedet muß deshalb so wenig noch zum sichern Führer taugen

als wer im Bewußtsein eigener Schwäche daran verzweifelt, seiner Aufgabe je gerecht zu werden. Rudolf ist freilich die am schärfsten hervortretende Figur des Stückes, aber nicht er, das gesammte Haus der Habsburger ist der tragische Held unseres Dramas. Nur darum konnte Grillparzer einen fünften Akt schreiben, in dem man blos noch Rudolfs Tod meldet, nachdem dieser selbst jeden Einfluß auf die Entwicklung der Dinge schon verloren, denn nicht das Schicksal des machtberaubten Kaisers soll hier zum Abschluß gebracht werden, sondern die ganze trübe, dumpfe, lastende Zeit, in der er lebte und mit der er litt, soll ausklingen in den Feldruf, der zwar das Signal zu Jammer und Verwüstung gibt, aber wenigstens den bänglichen auf den Gemüthern lastenden Alpdruck endet, indem eine Entscheidung herannaht. Drohende Wetterwolken lagern mit düster wuchtendem Grau am Horizont, wenn dann der Blitzstrahl endlich zündend niederfährt, ist das auch eine Erlösung. Im „Bruderzwist“ durchleben wir diese Schwüle vor dem Gewitter, sein Ausbruch beendet das Drama der peinigenden Zweifel, der tastenden Unentschlossenheit.

Der Ausgangspunkt des Stückes war übrigens keine allgemeine Idee, sondern die ganz bestimmte Person des „stillen Kaiser Rudolf“. 1826 zum ersten Mal in Prag „gingen vorbereitete Stoffe aus der böhmischen Geschichte auffordernd durch meinen Sinn“ (Selbstbiographie) und das Reisetagebuch zählt „Rudolf II.“ zu den entworfenen Trauerspielen. Aufgezeichnet war damals noch nichts, erst während der Regierungszeit des Kaiser Ferdinand wurde das Drama geschrieben, um späterhin in den fünfziger Jahren nochmals gründliche Überarbeitung zu erfahren. Leichtlich sind denn auch viele Stellen als Niederschlag der Gedanken unseres Dichters über die Ereignisse der eben durchlebten Revolutionsjahre 1848/49 zu deuten. Es wird übrigens in neuester Zeit oft an persönlichen Beziehungen zwischen Grillparzers Figuren und damals lebenden Mitgliedern des Erzhauses zu viel herausgeklügelt. So geht es entschieden zu weit, wenn man behauptet, Kaiser Rudolf gleiche fast in jedem Zuge dem Kaiser Ferdinand, der 1848 abdankte. Diese Ansicht stützt sich auf eine handschriftliche Notiz Grillparzers unter den Vorstudien zum „Bruderzwist“, wo es heißt: „Rudolf manche Züge der Unschlüssigkeit, des Mißtrauens und der unbewußten Despotie von N. N., Matthias eine Gattung Eh. J.“, und folgert, unter N. N. könne nur der regierende Fürst gemeint sein; nun befindet sich jene Notiz aber auf einem Blatt aus dem Jahre 1824, wo Kaiser Franz herrschte, müßte

also eher auf diesen gedeutet werden. Unter der anderen Chiffre vermuthete man allgemein den Erzherzog Johann, und diese Ansicht wurde seither durch die Tagebuchnotiz vom 26. August 1831 bestätigt: „In Gastein den Erzherzog Johann getroffen. Wenn ich je meinen Rudolf II. ausführen sollte, so wird dieser Erzherzog wohl darin als Erzherzog Matthias figuriren“ (Grillparzer-Jahrbuch III. 191). So populär derselbe sonst war, Grillparzer mochte ihn nie gelten lassen, auch könnten da alte Erinnerungen mitgespielt haben, wonach Johann bei seinem kaiserlichen Vetter übel angeschrieben stand, weil ihm Schuld gegeben wurde, er hätte in den Befreiungskriegen beabsichtigt für sich ein selbstständiges Königreich aus altösterreichischen Alpenprovinzen zu erbeuten. Wollte man so fortfahren, dann wäre es nicht allzuschwer, auch Beziehungen auf jene, welche thatsächlich für Kaiser Ferdinand die Regierung führten, herauszulesen, es ist aber nicht abzusehen, wozu dies Herumspüren bei den Nebenpersonen förderlich sein sollte, den ästhetischen Genuß kann es gewiß nicht erhöhen. Sonst ließe sich ja ebenso denken, daß Grillparzer für die sympathischste Gestalt des Dramas den frischen, ehrlichen Leupold, der als erquickend helle Gestalt in das trübe Stück hineinragt, einen jungen, damals schon mit hoher Machtfülle bekleideten Habsburger zum Modell genommen habe. Unleugbar treffen auch Rudolfs Worte: „Man soll nicht schießen! Soll nicht, sag' ich euch“ sehr auffällig mit dem bekannten traditionellen Ausruf des Kaiser Ferdinand in den Märztagen: „Auf meine Wiener lass' i net schießen“ zusammen, indeß ist es für den Kunstphilosophen wohl das Richtigste, das Werk zu betrachten als behandle es die Geschicke eines nach Zeit und Raum weitentlegenen Staates und Herrscherhauses, nur so wird die wichtigste Vorbedingung jedes ästhetischen Urtheils, volle Unparteilichkeit, gebührend erfüllt.

Ein allgemein menschliches Problem bildet den Kern des „Bruderzwists“, die Unkraft einer drängenden Aufgabe gegenübergestellt, die sie bewältigen muß und doch nicht bewältigen kann. Die Weltlitteratur besitzt eine Tragödie, vielleicht die erhabenste unter allen, die kein Geringerer als Goethe auf die These zurückführte, eine große That auf eine Seele gelegt, die derselben nicht gewachsen sei. Jeder Deutsche schreibt einmal im Leben seinen Hamletcommentar oder durchdenkt ihn wenigstens so weit, daß er seine Ansichten allenfalls für druckfähig erachtet, eben deshalb soll man, wo nicht gleich Raum und Zeit gestatten die eigene Anschauung hinreichend zu begründen, um nicht eine Fülle von Miß-

verständnissen hervorzurufen, mit jeder beiläufigen Äußerung über dies ewige Werk zurückhalten. Ohne also in die Hamletcontroversen hier einzugehen, sei nur gesagt, daß Rudolf II. jedenfalls mit ungleich größerem Rechte ein österreichischer Hamlet genannt werden darf als Rustan ein österreichischer Faust, wozu Laube ihn durchaus irrig zu stempeln suchte. Auch dieser Kaiser kann (wenn wir uns hier ohne eigener Entscheidung zu präjudiciren auf den üblichen Goethe'schen Standpunkt stellen) „groß und fürstlich reden" wie König Ottokar, aber er kann so wenig handeln als Hamlet. Zur Herrschaft, die wenig Rednergabe, doch stete Thatbereitschaft erfordert, durch Geburt berufen, sollen beide gerade das leisten, was sie nicht können: dies ist ihr Fluch und Verhängnis. Wie es dem gewandten Bösewicht Claudius nicht schwer fiel, bei der Königswahl, die Shakespeare für sein Dänemark supponirt, die Stimmen von dem in Popularitätshascherei ungeübten, durch den Tod des Vaters wie gelähmten Hamlet zu sich hinüberzulenken, so vermag der ehrsüchtige Matthias durch Klesels Schlauheit dem Träumer Rudolf das Scepter aus der Hand zu winden. Es ist das täglich wiederholte Schauspiel, wie gewissenlose Weitherzigkeit sich im praktischen Handeln ängstlicher Reinheit der Absichten und Mittel weitaus überlegen zeigt, der Triumph des „Realpolitikers" über den weltscheuen Sonderling. Es sei nicht untersucht, ob dies mit dem Hamlet Shakespeares übereinstimmt; mit jenem Hamlet, wie ihn die deutsche Kritik durch ein Jahrhundert wiederspiegelt, berührt sich Rudolf auch sonst mehrfach. Der Kaiser zögert stets in Entschließungen, nur hält er sich überzeugt, eine tiefere, weise Absicht sei Ursache dieses bewußt-absichtlichen Zögerns, während der letzte Grund vielmehr in dem innern Bewußtsein seiner Unfähigkeit zum Handeln liegt, die ihm gänzliche Unthätigkeit am räthlichsten erscheinen läßt. Für ihn ist es eine abschreckend-fürchterliche Erkenntnis, daß in jedem Thun

„Ob so nun oder so, der Zündstoff liegt,
Der diese Mine donnernd sprengt 'gen Himmel",

weil in diesen wildverworrenen Zeitläuften der leiseste Anstoß von so wichtiger Stelle genügen mag, das Hereinbrechen einer neuen Epoche beschleunigend herbeizuführen, deren Ergebnis niemand vorausbestimmen kann. Daß er diese Einsicht besitzt, hebt ihn nun allerdings über Matthias, dem sie mangelt, weil er den Blick stets nur auf das Nächstliegende, seinen kleinlichen Zielen Dienliche geheftet hält und alle befürchteten Consequenzen treten ein, sobald Rudolf vom Schauplatz abtritt.

Seine Unthätigkeit ist jedoch blos insofern von Vortheil, als sie die doch unabwendbare Entscheidung verzögert, die dann seine Nachfolger ihnen unerwartet übereilt. Deshalb bleiben seine Erwägungen dennoch die einer kleinen, vor der Verantwortung zurückbebenden Natur, die nicht zum Herrscher taugt und an den Folgen dieser unmöglich zu verlängernden Unthätigkeit schließlich zu Grunde gehen muß.

Rudolf ist überhaupt keineswegs ein fleckenloser Heiliger; insgeheim sich wie Hamlet mit dem Wahne schmeichelnd, er sei zu gut für diese arge Welt, übt er mancherlei, was nicht minder verwerflich genannt werden darf. Solche Menschen sind auch im Leben nicht selten, untüchtig zu thatkräftigem Eingreifen, entschuldigen sie dies vor sich selbst mit dem Motiv, es sei ihrer unwürdig, sich durch Inanspruchnahme niedriger Hilfswerkzeuge zu beschmutzen, eine Anschauung, die nur dann ihre Berechtigung hat, wenn sie durch das große Beispiel eines nach jeder Richtung völlig makellosen Lebens eben in der scheinbaren Unthätigkeit, durch die Verwirklichung zukünftiger Stufen der Sittlichkeit in sich selbst, am wirksamsten und ihrer Anlage entsprechend thätig sind, wir dürfen da etwa an Spinozas Lebensführung denken. Oft aber schlägt dies anders aus und gerade das Selbstgefühl, der Pharisäerhochmuth innerer Vortrefflichkeit verführt endlich dazu, sich so verächtlichen, niedrig-eigennützigen Geschöpfen gegenüber, wie die übrigen Menschen solchen Leuten erscheinen, als bevorrechtete Natur alles für gestattet zu erachten, so daß derlei Individuen gerade auf ihre sittliche Überlegenheit pochend, noch schlimmer handeln mögen als der Durchschnitt; etwas ähnliches ist in „Raskolnikow" enthalten. Rudolf zählt zu jener Unterabtheilung dieser Menschenklasse, die gelegentlich ihre Selbsttäuschung auch wieder durchschauen und durch Selbstverspottung an sich Rache nehmen, ja ihm kommen Stunden, wo das Bewußtsein der Nichteignung für seinen hohen Beruf, der eben nicht *sein* Beruf ist, ihn hart an die Grenze des Wahnsinns treibt, wenn er mit „geschwung'nem Dolch" die ihm Nahenden bedroht, sich weigert zu reden und selbst die drängendsten Regierungsgeschäfte unerledigt läßt, weil er daran nicht gemahnt sein will, was die Ursache all seines Elends: daß er Kaiser ist.

Solche Thatlosigkeit bringt freilich die ganze, seinen Händen anvertraute Regierungsmaschinerie ins Stocken und den Ständen bleibt fast kein anderer Ausweg als sich gegen diesen Herren aufzulehnen, dessen Scheu vor Entscheidung schließlich ebenso viel Unheil stiftet als die ärgste Despotie. Und neigt Rudolf nicht in der That oft bedenklich zum

Tyrannen? Sein erstes Auftreten zeigt ihn zum mindesten in diesem Lichte. Die Berichte über den Türkenkrieg will Rudolf so wenig hören als die Depeschen aus Madrid lesen, es ist als seien das fremde Angelegenheiten, die ihn nichts angingen. Dagegen greift er eifrig nach dem eben eingelangten neuen Werk seines Lieblingsdichters Lope, um sich daran zu ergötzen; unbekümmert um die Leere des Staatsschatzes fröhnt er seinen Kunstneigungen durch Ankauf von Gemälden und seltenen „geschnittenen Steinen“, wobei er heftig wird, wenn Rumpf mit absichtlichem Mißverstehen für das eine Bild einen geringeren Preis als Rudolf recht dünkt auszahlen möchte, und auf dessen Einwurf, die Steine seien „unerschwinglich“ theuer, hat der Kaiser nur die verächtliche Antwort: „Albern!“ Und doch muß die Geldknappheit schon sehr schlimm sein, wenn der geschmeidige Kammerdiener, dessen Interesse es erfordert den Launen seines Herrn zu schmeicheln, Einwürfe wagt. Weltfremd und weltfern lebt Rudolf in seinem Schlosse, darum ist er nicht genügend von der Noth des Landes unterrichtet, denn er will hierüber gar nicht gründlich aufgeklärt sein. Seine Freigebigkeit ist nicht die eines Saladin, der die Armen beschenkt bis er selbst nichts mehr besitzt, es ist die dünkelhafte Despotengesinnung, die es nicht zu fassen vermag, daß sogar der Herrscher sich einen durch Geld zu befriedigenden Wunsch aus Mangel an diesem Metall versagen müsse.

Das Charakteristische Rudolfs liegt eben im Widerspruch von Reden und Thaten. Im Sprechen höchst ideal, handelt er als ob er seine eigenen Lehren vergessen hätte, eigenwillig, wo Nachgeben ziemt, schwach, wo Stärke Noth thut, unfähig, ja nicht einmal ernstlich gewillt seine Regentenpflichten zu erfüllen. Der Kaiser läßt keineswegs (seinem System des Temporisirens gemäß) blos solche Angelegenheiten unerledigt, denen gegenüber er schwankt, weil er sich die Gabe der Entscheidung nicht zutraut, er kümmert sich um einlaufende Depeschen und Anfragen oft lange Zeit überhaupt nicht, liest sie nicht einmal, so daß auch die klarsten und eiligsten Gegenstände unentschieden bleiben. Darum muß er, will er einmal, empört über Ferdinands herzloses Vorgehen gegen die Protestanten, sein kaiserliches Ansehen gebrauchen und den Vorwurf erheben, der Erzherzog sei verpflichtet gewesen vorher bei dem Chef des Hauses anzufragen, von dem fischblütigen Glaubenseiferer die Erwiderung hören: „Herr, ich schrieb so wiederholt als dringend, aber fruchtlos.“ Rudolfs matt beschämte Ausrede: „Es ist hier wohl Verwirrung oft mit Schriften“, kann ihn nicht von dem begründeten Vorwurf befreien,

durch diese Nachlässigkeit sei er mitschuldig an dem Frevel seines Neffen. Lag es doch in seiner Hand das Ungeheuerliche zu verhindern, nahm er, statt in Retorten Gold herzustellen, nach dem Gang der Gestirne zu spähen und mit Kunstliebhabereien sein Gewissen zu übertäuben, seiner Obliegenheiten getreulich wahr. Ein crasser Fall für viele zeigt so die unerträglichen Mißstände seiner Nichtregierung.

Allerdings entspringt dies nicht Regieren-Wollen im letzten Grunde wieder seinem nicht Regieren-Können. Weil er sich der Lösung wichtigster Hauptfragen nicht gewachsen fühlt, wird Rudolf unlustig zur Erledigung der Regierungsgeschäfte überhaupt. Durch das Bewußtsein seiner Schwäche verbittert liebt er, weil er selbst durchgreifende Neuerungen nicht zu leiten weiß, die Neuerer als solche nicht. Seine großen Kaiserreden werden mit Recht als Meisterstücke sinnvoller Weisheit hoch gefeiert, doch der Monarch wäre übelberathen, der aus diesen Maximen sein Herrscherprogramm in allen Stücken schöpfen wollte. Rudolfs Vertheidigung des Erbrechts etwa ist lediglich eine oratio pro domo, eine Theorie, die seinem persönlichsten Gebrauch angepaßt erscheint. Nicht

„in Voraussicht lauter Herrschergrößen
Ward Erbrecht eingeführt in Reich und Staat?
Vielmehr nur: weil ein Mittelpunkt vonnöthen,
Um den sich alles schart, was gut und recht,
Und widersteht dem Falschen und dem Schlimmen.“

Es ist denn doch eine ziemlich naive Annahme, jene Elemente, die den erblichen Herrn unterstützten, seien selbstverständlich als Vertheidiger der besten und edelsten Gesinnungen zu betrachten und wer wider diese Schichten anstürme, sei eo ipso ein schnöder Vorkämpfer des Irrigen und Verwerflichen. Im Bewußtsein der eigenen guten Absichten nimmt Rudolf mit einer für das 17. Jahrhundert besonders kühnen Verallgemeinerung an, dieselben walteten bei allen Mächtigen und ihren Anhängern vor. So fein und treffend er die Schwächen anderer Staatsformen zu charakterisiren weiß, paßt gleichwohl auch hier der Spruch vom Splitter und Balken. Mit Geißelhieben, von denen jeder einzelne trifft, zeichnet er die Gebrechen der kommenden Zeiten, wo die Gewalt herabsteige

„in des Bürgers Hand, des Krämers, Mäklers
Der allen Werth abwägt nach Goldgewicht,
Der dehnt sich breit und hört mit Spotteslächeln
Von Thoren reden, die man Helden nennt,
Von Weisen, die nicht klug für eignen Säckel,
Von allem, was nicht nützt und Zinsen trägt.“

Und noch schärfer gedenkt er der Gefahren des Kommunismus, dabei wohl mit der Abneigung des Hochgeborenen gegen die bisnun Rechtlosen stark übertreibend, wenn er meint, es werde „aus der untersten der Tiefen“ endlich ein gräßliches Scheusal aufsteigen

„Mit breiten Schultern, weitgespaltnem Mund
Nach allem lüstern und durch nichts zu füllen.“

Diese Hefe werde als die Mehrzahl, die Stärkeren nicht blos ihr Theil, vielmehr das Ganze fordern; dies seien die Barbaren, die es zu zügeln gelte, weil sie dahinstrebten, daß alles Große,

„Die Kunst, die Wissenschaft, der Staat, die Kirche
Herabstürzt von der Höhe, die sie schützt,
Zur Oberfläche eigener Gemeinheit,
Bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig.“

Nun, ganz abgesehen davon, daß diese schon gar nicht mehr grau in grau, sondern dunkelschwarz gemalte Zukunftsperspective wenig Anspruch auf objective Giltigkeit hat, mangelt diesen Ausführungen das Wichtigste, der Nachweis nämlich unter den zu jener Zeit bestehenden Zuständen, wo die Ordnungsparteien von heute von Rudolf wohl auch für arge Umstürzler erklärt worden wären, sei das Loos der Menschen im Allgemeinen ein besseres. Es fragt sich ja niemals, ob eine Neuerung (und sei sie noch so grundlegend) das Ideal der weisesten und besten Gesellschaftsorganisation verkörpern würde, sondern ob sie gegebenen Institutionen immerhin vorzuziehen sei, für die Vortrefflichkeit des augenblicklich Geltenden beweisen jedoch diese Kaiserreden gar nichts. Es sind subjective Ergüsse eines schmerzlich verstimmten Greises, denen kein Schaffensmuthiger beipflichten wird. Rudolf selbst thut sehr wohl daran die Macht zu preisen, die grundlos verehrt werde, weil schon die Väter so gethan, denn für sein kaiserliches Ansehen ist, bei seiner Nichteignung zum Herrscher, seiner Vernachlässigung der Aufgaben eines Regenten, der blinde Autoritätsglaube die einzige Zuflucht, weil jeder Selbstdenkende vor einem solchen Fürsten wenig demüthige Fügsamkeit, wenn auch ehrliches Mitleid empfinden mag.

Ein Kaiser Rudolf freilich verkörpert dramatisch, wie Kaiser Josef lyrisch, das Regentenideal Grillparzers, aber es ist Rudolf I., der in Folge eigener Tüchtigkeit emporgelangte Herrscher, der eine Dynastie gründet, nicht Rudolf II., der durch eigene Untüchtigkeit heruntergekommene Erb-Herrscher, der die Zukunft seiner Dynastie gefährdet. Man darf keineswegs den Dichter für alle Aussprüche des Kaisers verantwortlich

erklären, obschon ein gut Theil davon gewiß auch den politischen Anschauungen des Greises Grillparzer entsprach, dem die Revolution von 1848 viele herbe Enttäuschungen bereitet hatte. Bekanntlich übten die Beziehungen Ludwig I. von Bayern zu der Tänzerin Lola Montez ihre Rückwirkung auf das ähnliche Verhältnis in der „Jüdin von Toledo", dabei mag aus dem Widerspruch freiheitlicher Reden und selbstherrlicher Handlungen bei diesem Fürsten auch manches für den ebenfalls kunstsinnigen Rudolf II. abgefallen sein, der übrigens sich heute stellenweise wie eine prophetische Darstellung jenes unglücklichen Ludwig II. liest. Stärker noch mahnt Rudolf an den geistvollen König, der in Preußen die Krone trug, als Grillparzer am „Bruderzwist" schrieb, ein Schützer aller Künste, doch mehr fürstlicher Sprecher als fürstlicher Held, an den später im Wahnsinn gestorbenen Friedrich Wilhelm IV. Dem zu jener Zeit geflügelten Wort, mit welchem dieser Regent die Forderung einer Verfassung abwies: „Zwischen mich und mein Volk soll sich kein beschriebenes Blatt Papier drängen", entspricht Rudolfs sehr ähnliches Verhalten der Forderung nach dem Majestätsbrief gegenüber, den ihm endlich doch die empörten Stände abtrotzen, wie die Märzrevolution in Preußen jenes Blatt Papier, die Verfassung, erzwang. Ohne solchen Combinationen viel Gewicht beizulegen, sei also immerhin darauf aufmerksam gemacht, daß die Urbilder zum „Bruderzwist" nicht blos im Hause Habsburg zu suchen wären.

So ungerecht wie gegen die neue Zeit ist Rudolf auch gegen ihren Sohn, der zugleich der seine: Don Cäsar. Einer der vielen von Grillparzer (wie sehr ausführliche Excerpte darthun) studirten Quellenschriftsteller, Balbinus, berichtet, der Kaiser habe einen natürlichen Sohn, weil derselbe ein Mädchen verführte, im Bade ersticken lassen. Aus dieser dürftigen Notiz erwuchs die lebensprühende Gestalt des wilden Kaisersprossen. Grillparzer merkte sich dazu an: „Er (Rudolf) sieht in Don Cäsar das Bild seiner wildbewegten, das Höchste antastenden, frevelhaften Zeit. Dies ist das Band, das jene Episode in das Ganze verflicht." Für den modern gesinnten Betrachter eröffnet sich da ein tiefernster Hintergrund. Rudolf zürnt der neuen, achtungslosen Zeit wie seinem Sohn, aber beide sollen mehr für die Sünden der Väter als für die eigenen büßen. Möglich daß Cäsar, in vielem dem Herzog Otto von Meran verwandt, als abschreckendes Bild der jungen, zügellosen Generation gedacht war, dann erwies sich der dichterische Genius eben stärker als die unpoetische Absichtlichkeit. Shakespeare enthüllte, da er die gräßliche

Fratze des Shylock zeichnete, doch auch den dunkeln Untergrund, dem dieser grenzenlose Hasser entsproß, der ihn entschuldigt, wie er ihn trägt; so ließ auch Grillparzer das Milieu erkennen, durch das bestimmt Cäsar der wurde, als welchen wir ihn sehen, und dem er „die größere Hälfte seiner Schuld" zuwälzen dürfte. Nicht absichtslos wird eine Befreundung Leopolds und Cäsars erwähnt, der Bastard besitzt bei Licht betrachtet all die Eigenschaften, welche seinem Vater an dem Erzherzog trotz leichten Tadels so gut gefallen:

„Ein verzogner Fant,
Hübsch wild und rasch, bei Wein und Spiel und Schmaus.
Wohl selbst bei Weibern auch. Man spricht davon."

Diese Schilderung des Neffen würde ebensowohl auf den Sohn passen, doch genau dasselbe, was der Echtbürtige sich ungestraft erlauben darf, wird dem Halbbürtigen als Sünde angerechnet. Die düstere Charakternuancirung Cäsars, die seinem Thun ein unheimliches Gepräge verleiht, ist eine Consequenz des Unterschiedes in den Lebensaussichten der beiden Jünglinge. Rudolf liebt nnd straft seine Jugendverirrung an deren Frucht und versucht sehr unglücklich gerade hier sich als Hüter strenger Sitte zu geben, wo die bloße Existenz Cäsars zur Genüge beweist, daß ähnliche Jugendtollheiten ihm in den gleichen Jahren auch nicht fremd blieben. So ist Cäsars Stimmung, trotzdem zu Zeiten das fröhliche Jugendwesen die Oberhand gewann, in seinen ernsten Stunden wirklich die zu Lucretia geäußerte:

„Was soll ich auch in dieser wüsten Welt,
Ein Zerrbild zwischen Nichtigkeit und Größe;
Verläugnet von dem Manne, der mein Vater,
Mißachtet von dem Weib, das ich geliebt."

Die unhaltbar falsche, gerade für ein feineres, ehrliebendes Gefühl unerträgliche Position Cäsars muß diesen zu allerlei extravaganten Tollheiten verleiten, die danach eher Rudolf als dem unmittelbaren Thäter zur Last fallen. Des Kaisers Endurtheil über den Unglücklichen, den er im Thurmgefängnis verbluten läßt, ist ungerecht, wie sein Verhalten in dieser Sache überhaupt scharfen Widerspruch wachrufen muß. Cäsars Antwort auf Rudolfs Ausruf:

„Cäsar, so lang die ew'gen Sterne kreisen,
Betrügt der Mann das Weib."
„Zum mindsten war's so
Mit einer Frau, die mir gar wohl bekannt"

mag mehr aufrichtig als klug sein, aber die Bitterkeit, die hier aufschäumt, ist weit berechtigter als Rudolfs maßlos gereizte Drohung, den Sohn in „ewigem Gefängnis, entfernt vom Strahl des gottgegebenen Lichts“ zu verschließen, wenn er behaupte, den zu kennen, der ihm das Leben gab. Man erinnert sich dabei der klugen Worte Garcerans an Alfonso:

„Gerechte Fürsten strafen jeden Fehl,
Den eignen selbst. Allein, da selber straflos,
Trifft andre gern das Zürnen ihrer Brust.“

Des Kaisers einzige Entschuldigung ist sein astrologischer Aberglaube, der ihn ja auch wider Matthias und Ferdinand einnimmt, denn eine Prophezeiung, die nächsten Blutsverwandten seien ihm die grimmsten Feinde, beherrscht das Sinnen und Trachten des Mannes, der sich zugleich als aufgeklärt und den Geist der Zeiten mit Adlerblick überschauend gibt; eine jener scheinbaren Inconsequenzen der Charakteristik, die genauer besehen, erst die lebensvolle Wahrheit einer Persönlichkeit zur Geltung bringen. So nennt Rudolf den ketzerischen Herzog Julius von Braunschweig seinen Freund und hält sich dem kleinlichen Zwist der Confessionen für überlegen, indeß er an Cäsar den Umgang mit Lutheranern hart tadelt. Des Kaisers weisheitsschwere Reden zeigen nicht, was er ist, nur was er sein möchte, aber was er sollte, vermag er nicht zu leisten. Seiner eigentlichen Aufgabe gegenüber, fühlt er sich als „ein schwacher unbegabter Mann“, wie er das zweimal seinem Neffen Ferdinand wiederholt. Sich selbst zürnend, weil er am Steuer stehend nicht die Fähigkeit besitzt, trotz Wind und Wellen das Fahrzeug mit starker Kraft in die von ihm gewollte Bahn zu zwingen, sondern es an einem ängstlichen Laviren genug sein lassen muß, berührt es ihn nach Art solcher schwacher Naturen peinlich, daß andere mehr Selbstvertrauen und Wagemuth haben. Weil er nur im Festhalten des Althergebrachten das Heil sieht, ärgert es ihn, daß Cäsar die freie, eigene Ueberzeugung zur Richtschnnr nehmen will und ein wenig spießbürgerlich-kleinlich weiß er nur den Rath:

„Glaub du an das, was deine Lehrer glaubten,
Die Weiseren, die Bessern laß entscheiden,
Dann kommt's wohl noch an dich.“

Als gäbe es in Glaubenssachen eine Entscheidung durch andere Richter als die eigene Überzeugung. Doch weil Rudolf sich nie getraute dieser innern Stimme zu horchen, darum soll es auch Cäsar nicht. Derartige schwankende Charaktere pflegen ja dann plötzlich heftige, starre Entschließungen zu fassen und aus Furcht vor einem Rückfall in die

Schwäche die Härte zu übertreiben. So verdammt der Kaiser seinen Sohn zum Tode, so verfährt er unter Hohnlachen gegen Feldmarschall Rußworm, an dem nach seinem edeln und festen, nichts beschönigenden Auftreten zu schließen, ein ungerecht strenges Urtheil vollführt wird, vermuthlich um Cäsar als warnendes Exempel zu dienen. Auch hier scheint ein Beweis mehr für Rudolfs haltlos unsichere Mißregierung vorzuliegen, die in selbstgewählter Einsiedelei zu erschlichenen Entscheidungen gelangt.

Rudolfs ungleiches, erst weigerndes, dann gewährendes, immer aber verletzendes Benehmen gegen Matthias entspringt derselben rathlosen Unschlüssigkeit, zugleich auch seinem Mißmuth darüber, daß dieser auch nur versuchen konnte, selbst etwas zu leisten,

„Sich einen Thron erbaun, sein eigner Schöpfer,
Niemand darum verpflichtet als sich selbst."

Noch tieferliegende Ursachen bestimmen übrigens des Kaisers Abneigung. Klesel weiß das:

„Hätt' euer Vater minder euch geliebt,
Was gilt es? Euer Bruder liebt' Euch wärmer."

Die Erinnerung, der Knabe Matthias sei als der begabtere von beiden angesehen worden, bewirkt die geheime Schadenfreude, mit der Rudolf beobachtet, wie dem Mann alles fehlschlägt. Doch leitet den Kaiser nicht dies niedrige Gefühl, sondern die Erkenntnis, sein Bruder sei thatsächlich unfähig als Feldherr wie als Staatsmann, eine echte problematische Natur. Es entspricht dies auch der Art, wie Grillparzer das Wesen der Brüder und ihres ältesten Neffen auf einem Zettel kennzeichnete: „Rudolf, Matthias, Ferdinand. Ahnungsvolle Unschlüssigkeit — eitle Zuversicht — Verhärtung und Entschluß." Nicht minder deutlich ist des Kaisers Erklärung:

„Wir Beide haben
Von unserm Vater Thatkraft nicht geerbt.
— Allein ich weiß es und er weiß es nicht."

Die Richtigkeit dieses harten Urtheils erweist Rudolf sofort an sich selbst, indem er Matthias das eben in so kränkender Weise verweigerte Commando in Ungarn überträgt, gegen seine bessere Überzeugung und zugleich durch die verspätete Bewilligung jeden Keim von Dankbarkeit erstickend, also das Unrichtige auch noch in unglücklichster Form. Wer sich schwach fühlt, wird leicht geneigt, anderen üble Absichten gegen sich zuzutrauen. Dies craß hervortretende übergroße Mißtrauen entfremdet Rudolf die Herzen, denn es erleichtert den Treubruch, wenn man weiß,

daß er beinahe erwartet wird. Rudolf ist ein hypochondrischer Sonderling, dessen Mißmuth und Trübsinn aus der Verzweiflung darüber, seinem Amte so gar nicht gewachsen zu sein, entspringen. Er scheut die Menge; weil sie von ihm Hilfe verlangt, Kraft und Entschluß, ist sie ihm widerlich. Ihm fehlt der leichte Bluteinschlag, der anderen, noch weit unfähigeren Herrschern das vergnüglichste Dasein schuf, herzlich unbekümmert, ob ihre Regierungsmanier die entsprechendste sei; er hat ein hohes Bewußtsein von dem göttlich übertragenen Beruf, darum erfüllt ihn sein Unvermögen denselben würdig zu vollbringen mit bitterem Unmuth gegen sich wie gegen die unverständige Welt, die von ihm verlangt, was er nicht leisten kann, und ihn beständig an dem tröstlichen Wahn behindert, sein System weiser Zögerung sei es gerade, was die ungestüme und wirre Zeit bedürfe. Nochmals ist zu betonen, daß der alternde Grillparzer zwar manche in den Stürmen der Revolution, in denen er selbst wie sein stiller Kaiser eine Politik klugen Temporisirens, absichtlicher Zögerung empfahl, bewährte Ansicht mit Rudolf theilt, daß auch der nicht völlig unberechtigte Widerwille des Altösterreichers gegen scharf einschneidende, unvermittelte Neuerungen und seine hypochondrische Selbstquälerei bei Rudolf wiederkehren, daß aber unser Dichter viel zu sehr auch hier und gerade hier realistisch moderner Dramatiker war, um sich mit seinem Helden zu identificiren. Selbst die Figuren Ibsens oder Gerhart Hauptmanns, kurzum eines jeden noch so objectiven Schriftstellers, sprechen gelegentlich die Ansicht des Autors aus, ohne daß darum alles, was sie sagen, mit den Gesinnungen ihres Schöpfers übereinstimmen würde.

Rudolf ist zu schwach, um andere, doch auch um sich zu bändigen. Einen Orden der Friedensritter will er stiften

„Aus Männern, die nicht dienstbar ihrem Selbst,
Nein, ihrer Brüder Noth und bitterm Leiden“,

wobei nicht die Abkunft, sondern das Verdienst entscheiden soll, ein höchststehender Gedanke socialer Ethik, zugleich aber trägt er gelegentlich durch übermäßige Ausgaben bei erschöpfter Kasse viel eher dazu bei, die Noth seiner Unterthanen noch drückender zu gestalten. Sein Ausfall wider die Forderung angeborener gleicher Menschenrechte stimmt ja völlig mit den Anschauungen neuester Wissenschaft überein, im Naturzustand galt thatsächlich sein Wort: „Des Menschen Recht heißt hungern, Freund, und leiden.“ Doch mangelt in seiner Berufung auf die von Gott eingesetzte Ordnung wieder jeder Beweis, daß gerade jene Ordnung der Dinge, welche er aufrechtzuerhalten wünscht, die von einem höheren Willen be-

zweckte und dem Wohle der Menschheit relativ entsprechendste sei. Des Kaisers Pläne wegen Stiftung eines geheimen Ordens, wozu noch kein ernster Schritt erfolgte, dienen ihm lediglich als eine Art von Opium, um in süßen Haschischträumen künftiger, von diesen Friedensrittern herbeigeführter, schönerer Tage sich der drängenden Noth der Gegenwart und seinen Pflichten leichter zu entziehen.

Trotzallede weckt Rudolfs von dem Gefühl eigener Unzulänglichkeit bedrückte Gestalt schmerzlich sympathisches Mitleid, wenn wir sehen, wie er, dessen mannigfache Begabungen sich in anderen Sphären glücklich hätten entfalten können, unter der Last einer Krone, die für ihn zur Dornenkrone wurde, zusammenbrechend, dennoch mühsam sich fortschleppen muß, weil niemand da ist, dem er die Kaiserwürde mit beruhigtem Vertrauen übergeben könnte. Klammerte sich Rudolf an einen Thron, den er damit einem Kräftigeren und Fähigeren entzöge, dann wäre er klein und verächtlich, aber er muß trachten diesen Platz zu behaupten, weil seine Nachfolger der Welt sicheres Unheil brächten; dieser Zwiespalt von Neigung und Pflicht wie von Sollen und Können erhebt ihn zur Würde einer tragischen Figur. Ist doch der Nächstberechtigte sein ihm von je fremdgebliebener Bruder Matthias, den brennender Ehrgeiz mit Unfähigkeit gepaart ebenso gewissenlos handeln lassen wie etwa den Traum-Rustan, welchem er unter den von Grillparzer geschaffenen Charakterbildern am verwandtesten; auch ihm mißlingt jeder auf eigene Thatkraft gebaute Versuch, so war es in den Niederlanden, so unterliegt er auf ungarischem Boden in offener Feldschlacht den Türken, nur wo sein Zanga, der nicht minder gewissenlose, doch schlauere, tüchtigere Klesel für ihn eingreift, glücken weitausschauende Pläne, die dann eben nicht seine, vielmehr die des gewandten Rathgebers sind. Übrigens täuscht sich dieser nie um einen Ausweg verlegene, wenig kirchlich gesinnte Cardinal, wenn er am Schlusse meint, seinem Schützling habe

„Die Herrschaft aufgedrückt die Makel,
Die sie der Kön'ge besten nur erspart:
Unsicherheit und Mangel an Entschluß."

Vielmehr waren dies von je die Hauptfehler des Prätendenten wie seines kaiserlichen Bruders, was auch Klesel selbst nicht verkannte; obschon er sie nur sprach, um den Erzherzogen sein Einverständnis mit Matthias zu verhehlen, zutreffend waren seine Worte im Kriegsrath zu Raab bereits damals, zum Amte eines Reichsverwesers fehle seinem freigewählten Herrn „die Festigkeit, nicht Kraft doch das Beharren im Ent-

schluß". Rudolf und Matthias sind leicht erregte Phantasten, denen jegliche Ausdauer bei Durchführung ihrer Pläne abgeht, die Entwürfe schmieden, aber nicht zu Ende bringen. Auch Max ähnelt seinen Geschwistern hierin, nur hat ihn sein Mißgeschick im „Streit um Polens Krone" rasch von solchen höheren Absichten geheilt und ist schon Matthias ungleich weltläufiger gesinnt als sein in idealen Fernen heimischer Bruder, so klammert Max sich mit derber Realität an den zuverlässigsten Genuß der Erde, an Tafelfreuden; der gutmüthige, wohlbeleibte Großmeister des deutschen Ordens ist eine komische Figur, die in heiterer Selbstironie gelassen das Fehlen von Herrschergaben trägt, wo Rudolf mit zornigem Ungestüm und bitterer Selbstverspottung sich zu Tode grämt. Dem kirchlichen Fanatiker Ferdinand Land und Krone zu vertrauen, der mit eisigem Entschluß zwanzigtausend Menschen austreibt, „in kalten Herbstesnächten, frierend, darbend", weil ihnen ihre Überzeugung nicht feil war, daran kann Rudolf nicht denken; ihm graut so sehr vor dieser Härte, daß der Menschenscheue nach Menschen ruft. Der jugendlich-frische Leupold endlich ist viel zu unbedacht und unversucht, um ihm die Gewalt zu verleihen, deren man sich mit weiser Mäßigung bedienen muß, einer Tugend, die nur fortschreitende Jahre der Erfahrung verleihen. Ja das einzige Mal, wo der zaudernde Kaiser sich vom heißblütigen Neffen eine gleich wieder bereute Entschließung abdrängen läßt, führt gerade dies thatkräftige Eingreifen die Katastrophe herbei. So muß Rudolf mit schwerem Herzen die Verantwortung tragen, weil kein Tüchtigerer zur Stelle.

Wie der Kaiser an der fruchtlosen Bemühung die Welt im Gleichgewicht zu erhalten scheitert, bildet nebst dem Kampf, in dem Matthias mit den Mitteln des Truges Sieger bleibt, um im Erfolge gleich wieder Knecht zu werden, den Inhalt des Dramas. Doch ist die äußere Fabel hier fast das mindest Interessante, das Schwergewicht des Werkes ruht auf den meisterhaften psychologischen Charakterporträts. Nicht auf die wenig Antheil erzwingende Thatsache kam es dem Dichter an, daß der deutsche Kaiser zu Anfang Rudolf, zu Schluß Matthias heißt, die Charakterzeichnung war ihm wichtiger als die Handlung. Es mag dabei freilich für die selten versuchte Bühnenwirkung ein Mangel sein, daß die Hauptperson keine Entwicklung durchmacht, sondern unverändert gleich bleibt, unbeirrt und consequent in ihrer Schwäche und Consequenzlosigkeit, stark nur einem Einzigen gegenüber, wo „ein Tröpflein Milde wohl thäte": gegen Don Cäsar. Neben Rudolf, dessen Säftemischung bereits erörtert wurde und als Resultat jene „ahnungsvolle Unschlüssigkeit" ergab,

die Grillparzer selbst als hervorstechendsten Zug bezeichnete, und dem wilden Bastard, den trotzige Verzweiflung als Mörder der im Halbdunkel verharrenden Lucretia, die so sittige Unwahrhaftigkeit büßt, enden läßt, ist Matthias das am sorgfältigsten ausgeführte Bild charakterlosen Schwankens zwischen extremen Stimmungen. Voll „eitler Zuversicht“ wünscht er zunächst in den Niederlanden einen Thron zu gewinnen, dann möchte er in dumpfer Thatlosigkeit nur „einen Ort, um ruhig drauf zu sterben“, und so oft Klesel ihm einen neuen Anschlag zeigt, flackert sein Strohfeuer wieder hoch empor. Zwischen Allzuwenig und Allzuviel treibt auch dieser unweise Sohn Maximilians „sich stets im Äußersten“, wie der Bischof mit berechtigtem Tadel rügt. Durch persönliche Tapferkeit, worin er Rudolf, dem er sonst weit nachsteht, überragt, aus der verlorenen Türkenschlacht gerettet, schwört er:

„Nicht trennen will ich mich von diesen Hüllen,
Bis abgewaschen dieses Tages Schimpf.“

Doch als ihm die Diener einen anderen Rock bringen, meint er wankelmüthig: „Was soll's? — Sagt' ich denn nicht —? Es gilt wohl gleich.“ Da wechselt Matthias thatsächlich die Gesinnung mit dem Rock, denn bald entschließt er sich zu einem wenig rühmlichen Frieden. Diese kleine Episode kennzeichnet seine stets wetterwendische Sinnesart. Bei der Berathung im Feldlager überzeugt alle schlaue Klugheit Klesels uns so wenig als sie den furchtlos seinem Kaiser treuen Leopold zu überreden vermag, doch die unschlüssigen Zauderer sind wie weiches Wachs in der geschickten Hand des geschmeidigen Prälaten. Auch Ferdinand, der doch erbarmungslos und kühn zu handeln versteht, wie Klesel noch zu seiner Überraschung erfahren soll, wenn der Steirer ihn mit einem Gewaltstreich aus Matthias Nähe entfernt, erbarmungslos (die Gerechtigkeit erfordert das anzuerkennen) auch gegen sich selbst, indem er aus kirchlichem Pflichtgefühl die Neigung besiegend „eine andre freit als er liebt und meint“, geht in die Falle, denn „Verhärtung und Entschluß“ nennt er nur dort sein eigen, wo er sich mit Rom und den katholischen Mächten unbedingt einig weiß. Überdies ist ihm der Friede gerade aus jenen Gründen erwünscht, aus welchen Rudolf den Türkenkrieg als Quell künftigen Heils begrüßt, um „bei Ketzern nicht zu betteln“ und die innere Spaltung mit Gewalt zu ersticken. So willigt er schließlich in alles und läßt sich seine Unterschrift obschon halb widerstrebend ablisten. Kaum aus dem Lager und damit dem Bannkreis von Klesels überlegenem Geist entrückt, fühlt Ferdinand schwermüthig, er habe Schlimmes gethan und knieend leisten

er und Max dem machtlos gewordenen Kaiser später Abbitte. Das ist ein edler, versöhnender Zug, der, was Rudolf anerkennt, die Reinheit ihrer Motive beweist:

„Ich tadl' euch nicht, ihr wart besorgt ums Ganze,
Nicht böse Selbstsucht hat euch irregeführt."

Ihren Fehl erklärt die wild verworrene Zeit, wo jeder Schritt nach vorwärts wie nach rückwärts gleich gefährliche Folgen nach sich ziehen kann. Dem Charakter Ferdinands wird übrigens meist Unrecht gethan, im Stück tritt er mit ehrlicher Überzeugung für das ein, wovon er das Heil erwartet, ihm fehlt allerdings die Achtung vor fremder, gleich tiefer Überzeugung und dadurch wird seine Stärke zur Grausamkeit, doch nie ficht er für kleine persönliche Zwecke wie Matthias, stets für die Sache. Seine Ideale sind nicht unsere Ideale, aber wir wären ebenso ungerecht gegen ihn, als er gegen seine protestantischen Unterthanen, wollten wir mißkennen, daß der Steirer redlich für das von ihm als göttlicher Wille Verehrte kämpft und dies erhebt ihn hoch über den neuen Kaiser, „des Jammers Erben", der eines weiteren Blickes, über sein Selbst hinausreichender Ziele völlig baar „nur seiner Eitelkeit gekrönt hat", dem, einem verschlechterten Ottokar, die Welt blos „als Schauplatz für sein leeres Heldenspiel" dienen sollte.

Den Leichenzug Rudolfs überholt der Oberst Wallenstein; der Herrscher, dessen ganzes Sinnen dahin ging, die Entscheidung hinauszuschieben, ist todt und als Repräsentant der nächsten Zukunft betritt der ungesäumt handlungsbereite Mann des Losschlagens die Bühne. Mit genialem Griff ist diese Symbolisirung historischer Genauigkeit zum Trotz eingeführt. Der Ausblick auf den kommenden Krieg, „und währt' er dreißig Jahr", ist weit eher erhebend als niederdrückend. Ein neues, den schweren Aufgaben einer eisernen Zeit gewachsenes Geschlecht muß diese Generation in sich zwiespältiger Schwächlinge fortfegend ersetzen, damit aus Kampf und Tod ein wahrer, hoffnungsreicher Friede erblühen könne. Nur aus dem offenen Widerstreit der Meinungen in ehrlichem Ringen entkeimt das Gute, nicht wer die Entscheidung ängstlich fliehend, Stille und Ruhe um jeden Preis sucht, wie Rudolf, wer ihn herzhaft mitausficht, wie Leupold gewillt ist, trägt bei zur Fortentwicklung der Menschheit und damit zu ihrem Heil, das nicht im Verzichten, sondern im Erringen liegt. Die Mächte der Zukunft werden wider Ferdinands Gesinnungen anstürmen, und ihr Recht die Wege der Menschheit zu bestimmen durch ihre Kraft erweisen, aber wo in solchem adeligen Gefecht

gleich überzeugte Gegner mit Achtung die Klingen kreuzen, bleibt kein Antheil übrig für den niedrigen Ehrgeiz eines Matthias, der keiner Sache, nur seiner Person dient und an dem sich dies rächt. Darum muß er geringgeschätzt von allen Höherstrebenden in machtloser Reue, angesichts der Abzeichen der endlich erlangten Würde, die ihm doch keinen Werth zu geben vermag, von Gewissensbissen gefoltert sein eigen Urtheil sprechen mit den Worten: „Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa."

XIV.

Libussa.

Jeden Denker lockt es, das ihn fesselnde Problem wieder und wieder durchzudenken, jeden Dichter es wieder und wieder neuzugestalten, nicht etwa zu reproduciren, sondern umschaffend Neues zu bilden, eine andere Combination der Umstände und Charaktere zu erfassen, die aus ihrer inneren Nothwendigkeit auch eine neue Lösung gebiert. Oberflächlichere Betrachtung meint dann wohl, es sei im Grunde dasselbe Stück, welches der Dramatiker nochmals schreibe, nur mit einigen leichten Varianten, so konnte es bei „Esther" und der „Jüdin von Toledo" scheinen, wo sich uns vielmehr ein analoger Fall ergab, wie bei Kleists „Penthesilea" und „Käthchen von Heilbronn", bei Hebbels „Judith" und „Maria Magdalena", bei Ibsens „Volksfeind" und „Wildente": die Aufzeigung zweier extremer Gegenpole äußerlich verwandter Verwicklungen. So möchten auch der „Bruderzwist" und „Libussa" blos als wenig abgeänderte Erneuerungen des gleichen Motivs, ja mit dem gleichen Ausgang gebeutet werden, Herzog Krokus' Tochter als ein weiblicher Rudolf II., Kaiser Rudolf als eine in Männertracht geschlüpfte Libussa; doch stellt sich auch hier bei tieferem Eindringen heraus, daß diese beiden Hauptfiguren zwar wesensverwandt, daß aber, obschon Libussa das Leben so wenig zu meistern vermag als der „stille Kaiser", ihr Ausgang, ihre abschließende Gesinnung durchaus verschieden geartet sind. Dem Drama, dessen Männer zumeist Weiber scheinen, trat hier während der fast gleichzeitigen Ausführung ein Stück zur Seite, in dem die Weiber wie Männer handeln und herrschen, und wo Rudolf von Anbeginn nicht an seine Fähigkeit die Geschicke der Welt zu lenken glaubt, da drückt sich Libussa mit eigenem, herzhaftem Entschluß die Krone aufs Haupt. Er flüchtet vor den Sorgen seines Amtes zu geheimnisvoller Wissenschaft und Kunst

der Sternedeutung, sie wendet sich von einsam stiller Betrachtung hinweg mitten ins volle, sprudelnde Leben hinein, sie verlangt nach Thätigkeit, wie er nach Ruhe. Libussa ist so wenig ein zweiter Rudolf, daß sie vielmehr als Contrastfigur Rudolf II. sich darstellt. Und doch mußte Volkelt die Verwandtschaft beider Dramen stärker als heute erforderlich betonen, weil immer noch die ältere Anschauung in Schwang war, wie sie der nüchterne Laube und Betty Paoli vertreten, wonach in dem Stück aus Böhmens Urzeit die Liebe zwischen Primislaus und Libussa das ausschlaggebende Moment, der fünfte Akt nur ein am besten wegbleibender Nachtrag sei. Dem gegenüber hieß es den tieferen geistigen Gehalt des Werkes, den Widerstreit von Natur und Kultur vor allem, ins rechte Licht setzen. Diese Arbeit gethan, dürfen wir jedoch einen Schritt weitergehen und in der „Libussa" diesen Zwiespalt wie jenen der Geschlechter in versöhnende Harmonie vorahnend aufgelöst nachweisen.

Es mag hier manche Entscheidung schwieriger sein, weil Grillparzer selbst nicht von vornherein den im vollendeten Werk dann eingehaltenen Standpunkt einnahm, als 1819 der Plan entstand, 1822 die ersten Gedanken über das Beabsichtigte fixirt wurden. Diese Jahreszahlen schon deuten auf den ursprünglichen Zusammenhang mit „Sappho" und mehr noch mit dem „Goldenen Vließ" hin. Was Medea und Jason zum Fluch wurde, soll Primislaus und Libussa ebenso gelingen, wie Esther und Ahasver zu gutem Ende führen dürfen, was bei Alfonso und Rahel mit einer Katastrophe endet. Und wieder in einer anderen seiner Gestalten, Hero, wurde ein Theil von dem niedergelegt, was damals der Libussa bestimmt war und was in einzelnen Zügen freilich schon bei Medea, obwohl durchaus anders geartet, angedeutet war, wie eine hoch über irdischer Schwere in helleren Sphären befriedigt und mit sich eins wandelnde Jungfrau aus stolzer Selbstgenugheit durch die Neigung für einen unvermuthet in ihren Weg tretenden Jüngling erweckt, der Liebe gewonnen wird. Neigen sich die Herrscher Ahasver und Alfonso zu Mädchen aus den untersten Schichten, so heben Hero und Libussa (wie auch Sappho) den Geliebten freudig zu sich empor, ja auch bei Leon und Edrita überbrückt die siegreiche Macht des Eros die künstlichen Scheidungen der Menschen. Jedenfalls war dieser Conflict des mit der Liebe unbekannten Mädchens, das durch eine rasch aufblühende Neigung von Geringschätzung aller Männer zu freudiger Ergebung in den Willen des Einen, der ihr nun die ganze Welt ist, geführt wird, in „Des Meeres und der Liebe Wellen" bereits zum Austrag gebracht. Schritt

Grillparzer nun (nach Sauers Angabe 1837, was ganz mit unserer Ansicht von der erhöhten Productionskraft, welche in dem Dichter die Reise nach Frankreich und England geweckt hatte, stimmen würde) ernstlich an die Ausführung des Werkes, nachdem er, wie das Tagebuch erzählt, bereits Mitte December 1831 „an der Libussa zu bosseln versucht", darin aber nicht fortfahren konnte (Grillparzer-Jahrbuch III. 195/196), so mußte die Liebesintrigue hinter den allgemeineren Absichten, die auszusprechen waren, zurückstehen. Die höchsten Probleme der Menschheitsentwicklung beschäftigten den Dichter mehr und mehr, sie treten im „Bruderzwist" und in der „Libussa" am stärksten hervor und da die Art der Behandlung in dem letzteren Stück eine weitaus objectivere ist als die in den naturgemäß vorwiegend subjectiv gefärbten Kaiserreden, da ferner die Gegensätze hier viel nachdrücklicher herausgearbeitet sind und jede Meinung zu ihrem Rechte gelangt, dürfen wir wohl, soweit es gilt aus diesen Dramen Grillparzers eigene Ansichten herauszulesen, der „Libussa" den Vorrang einräumen, auch wenn dieselbe wirklich schon 1847 vollendet sein sollte, was jedenfalls spätere Einschaltungen so wenig als beim „Bruderzwist" ausschließt. Allerdings hat gerade darum dies Drama auch die Fehler seiner Vorzüge zu tragen und die Schlagkraft der Handlung tritt hier noch stärker als im „Bruderzwist" hinter sinnreichen Reflexionen zurück, so daß unsere Tragödie nirgends eine dauernde Stätte im Bühnenrepertoire fand, obschon (wie die eindrucksvolle Wirkung einer in der Grillparzer-Gesellschaft im Februar 1893 veranstalteten Recitation des ganzen Stückes durch Josef und Olga Lewinsky bewies) bei gelegentlichen Aufführungen ein litterarischer Achtungserfolg gesichert wäre.

„Der Osten graut, dem Tage weicht die Nacht", diese bedeutungsvoll den ersten Akt abschließenden Verse können als Motto des Werkes gefaßt werden, welches zeigt wie die Nacht der Unkultur der Morgenröthe höherer Gesittung weicht. Die Fürstinnen im Reich der Nacht, Krokus' Töchter Kascha und Tetka befehden darum Primislaus, den Verkünder des anbrechenden Tages, ahnungsreiche Dämmerung, die sich der Nacht entwindet und doch, indem sie den Tag herbeiruft, von seiner unbarmherzigen Helle verscheucht wird, spielt um Libussas Gemüth; Krokus' Kind zugleich und Primislaus' Weib, in diesem Zwiespalt müht sie sich, bis sie in ihrer letzten Vision die Überwindung der Gegensätze prophezeit. Die ersten Scenen spielen bei Nacht, die letzten bei Tag, in dieses Stück voll Räthsel und symbolischer Bezüge wurde eben vielerlei hineingeheimnißt.

„Libussa“ bedeutet für Grillparzer das gleiche wie der zweite Theil des „Faust“ für Goethe, es ist sein poetischer Abschiedsgruß und wie dort die letzten Worte des sterbenden Faust, enthalten hier die letzten Weissagungen der scheidenden Libussa das Vermächtnis des Dichters an die Nachwelt, das Zukunftsprogramm, dessen Verwirklichung der Greis den Kommenden überlassen muß. Und ist es nicht charakteristisch, daß Goethe durch den Mund eines im Sturm des Lebens gereiften Mannes zu uns spricht, der all, was die Welt an Kenntnis wie Genuß beut, durchgekostet, Grillparzer durch eine sinnende Frauennatur, die vor der rauhen Berührung des Lebens scheu flüchtet und indem sie sich die Kraft der Weissagung qualvoll abringt, das andern verkündete Heil selbst mit dem Tode büßen muß?

Niemand kann daran denken „Libussa“ für gleichwerthig mit der Meisterschöpfung Goethes zu erklären, dies grandiose Werk müßte die Arbeit des alternden Wiener Tragikers einfach erdrücken, immerhin erwägt sein Stück im „Faust“ Enthaltenes wie dort Unerwähntes in einer neuesten Bestrebungen sachlich nahverwandten, für unsere Gegenwart hochwichtigen Weise. Nicht blos der Kampf der beiden Geschlechter um die Oberherrschaft wird darin ausgefochten, auch der Gegensatz von Göttlichem und Menschlichem bildet eines der Motive, wie in der „Sappho“, und vor allem gelangt der Gegensatz stiller Natureinheit und rüstig fortschreitender Kulturarbeit zum Austrag. Die unrichtige Anschauung als könnte Libussas Loos durch die Ehe mit Primislaus für abgeschlossen gelten, kann überhaupt nur entstehen, wenn übersehen wird, daß schon früher bei der Heldin eine abweichende Ansicht über Staat und Recht ihren Schwestern wie andererseits Primislaus gegenüber hervortritt, die es ihr unmöglich machte, in den alten Beziehungen zu verharren, sie aber auch in den neuen Verhältnissen nicht beruhigt athmen läßt. Kascha und Tetka verschließen sich in kalter Gleichgiltigkeit vor den Menschen, während die Wladiken nach der Herrschaft streben, beide Theile denken nur an sich, selbstsüchtig aus Forschungstrieb wie aus Ehrbegier, Libussa möchte ihr Volk beglücken, um darin ihr eigenes Glück zu finden, Primislaus will das Heil des Ganzen, weil er damit das Wohl jedes Einzelnen begründet sieht, er sucht im fremden Glück nicht eigene Genugthuung, sondern eben die Zufriedenheit des Volkes.

Libussa ist die Dämmerung; die Stunde, wo Licht und Dunkel ringen, breitet einen märchenhaften Schein um die Dinge, verwischt allzu kantige Umrisse ins minder scharf Geformte, Unbestimmtere. In solches

Dämmerlicht getaucht sind auch (wie schon Wilhelm Scherer erkannte und anerkannte) die Menschen und Dinge des Dramas; absichtlich mied hier Grillparzer jene fein ciselirende Meisterschaft naturwahrer Einzelzüge, die er gleichzeitig in der „Jüdin von Toledo“ und im „Bruderzwist“, aus dem Vollen schöpfend, anbrachte, es sollte kein Naturalismus der Charakteristik die poesidurchwärmte Luft dieser Feen- und Märchenwelt mit eisigem Frosthauch durchschneiden, die halben Farben ziemten hier wie im „Traum ein Leben“. Dazu stimmt es gar wohl, daß „Libussa“ bald nach dem ebenfalls in eine gewisse, wenn auch scherzhafte Märchenstimmung getauchten „Weh dem, der lügt“ entstand und zugleich der dort zu komischen Contrasten ausgenützte Widerstreit von Verfeinerung und Urwaldssitte in seiner wurzelhaft ernsten, weltumfassenden Bedeutung nach seiner vollen Wichtigkeit gewürdigt ward. Ja selbst das technisch Äußerliche, von „Weh dem, der lügt“ und „Traum ein Leben“, wo Anfang und Schluß unter sich in engerem Zusammenhang stehen als mit dem dazwischenliegenden, fast selbstständigen Mittelbild, kehrt hier wieder und diese mittleren Akte bilden in dem schwerwuchtigerem Rahmen des ersten und letzten ein mehr heiteres Gemälde von Liebesintriguen mit gelegentlich ans Lustspiel streifenden Tönen, während ein erhabenes Düster den Beginn und das Ende umschattet.

Die Dämmerung nun ziehen viele als eine poesievolle, weichgestimmte Zeit des Sinnens und Träumens dem hellen, grellen Tag vor, nützlicher ist, was dieser schafft, holder und heimlicher, was jene flüsternd raunt. Gewiß hegte auch der Poet Grillparzer eine starke Vorliebe für die phantasiereichere, lockendere Epoche still innigen Naturlebens gegenüber dem lärmvollen, oft anscheinend ziellosen Treiben des Alltags, er beklagte den Verlust der höheren Güter eines mehr in sich eingesponnenen, abgeschlosseneren Daseins in geschäftigem Hasten nach Ansehen und Gewinn. Darf man jedoch daraus, wie bisnun allgemein geschah, den Schluß ziehen Grillparzer habe sich für einen Naturzustand à la Rousseau erklärt und das Fortschreiten der Kultur als ein Unglück für die Menschheit erachtet? Ist denn der wirre und wüste Kampf ums Dasein mit allen Mitteln, wie er unser Jahrhundert durchtobt und allerdings jede feiner organisirte Natur abstoßen muß, sind die vorherrschenden Strömungen in Staat und Gesellschaft nicht viel mehr ein Zeichen, daß wir vom Endziel wahrer Kultur noch weit entfernt sind, noch mitten im Kampf zwischen Barbarei und Gesittung stehen? Die vollste Ausnutzung aller technischen Hilfsquellen der Kultur kann Hand in Hand gehen mit gröbster Verneinung aller

ethischen Kultur und wer wie Grillparzer die Auswüchse der Kultur geißelt, die lediglich eine ärgere, weil raffinirtere Barbarei sind, bekämpft deshalb keineswegs ihr Wesen.

Libussa ahnt mit richtigerem Instinct zunächst die Schattenseiten der Kultur voraus, die in den Jahrhunderten des Strebens nach höherer Gesittung die Übermacht gewinnen, als die erst nach durchwanderten Flegeljahren des Fortschritts sich klar entfaltenden Vorzüge. Das ist nach ihrem Charakter und ihrer Jugendumgebung selbstverständlich, ihre Auffassung entspricht den Bedingungen ihrer Herkunft, ohne deshalb mit jener der Schwestern identisch zu bleiben, denn Grillparzers Gestalten wurzeln zwar in ihrem Milieu, allein sie sind nicht dessen Sklaven. Unser Dichter empfand sehr wohl, daß niemand seine Abkunft völlig verläugnen, nach jeder Richtung „sein eigner Schöpfer sich sein Loos zeichnen“ könne, darin denkt er durchaus modern, doch er wußte auch, was heute vielfach übersehen wird, daß eine starke Natur sich der meisten anerzogenen Irrthümer zu entschlagen fähig sei, in immer neuer Anpassung an selbstgewählte Umstände unendlich viel von vererbten Anlagen und Ideen abzustreifen vermöge und jeder schließlich dennoch der Thäter seiner Thaten bleibt.

Es ist wohl mehr als Zufall, daß Grillparzer, kurz nachdem er den Stoff der Libussa ernstlich durchdacht hatte, im März 1823 das für Beethoven bestimmte Libretto Melusina schrieb, dessen märchenhafte Hauptfigur gleich der Böhmenfürstin trotz aller Warnungen die Gemeinschaft mit ihren beiden Zauberschwestern löst, um sich in Liebe einem irdischen Manne zu neigen. Freilich klingen auch manche Reminiscenzen aus der Medea in diesem poetisch nicht sehr bedeutenden Operntext nach, doch Melusinens Scheideworte an Meliora und Plantina könnte ebensowohl Libussa an Kascha und Tetka richten:

„Ihr ewig jung und ewig alt!
Mich lockt nicht euer träumendes Genügen,
Auf eurer Zauberburg ist's mir zu kalt,
In wärmern Armen will ich liegen.“

Die Begegnung mit Primislaus veränderte ihr Wesen eben so tief als das gleiche Erwachen erster Neigung dies bei Melitta, Medea, Hero, Ebrita und Esther bewirkte und wie die Liebesheldinnen Grillparzers fast alle wehrt Libussa sich mit einer besonders an Hero und Medea erinnernden Bewußtheit gegen das neue, mächtige Gefühl. Erscheint sie mit den Worten: „Hier bin ich und verwandelt wie du siehst“ in länd-

licher Tracht zuerst auf der Bühne, dann hat mit diesem Kleidertausch, dem auch hier symbolische Bedeutung zukommt, zugleich ein innerer Umschwung ihres Wesens begonnen. Bis dahin der Gesinnung ihrer älteren Schwestern fraglos sich anfügend, die sich über die niedern Menschen im Bewußtsein ihrer hohen Abkunft und ihres geheimnisvollen Wissens weit erhaben dünken, bedurfte sie jetzt in Gefahr der Hilfe und fand sie bei einem Mann aus dem Volke. Da Herzog Krokus' Töchter allen überlegen sind (nur eben diesen Unbekannten, Primislaus, ausgenommen), wollen sie um so minder daran gemahnt sein, daß ihr Geschlecht als solches in der gewöhnlichen Schätzung hinter dem anderen zurückstehe und vergelten den Hochmuth der Männer, indem sie mit ostentativer Geringschätzung deren unberechtigtes Selbstgefühl geißeln. Nun schuldet Libussa etwas einem dieser Mißachteten, der sie mit männlicher Stärke aus der Gefahr befreite. Da lernt sie aus dem angewöhnten Glauben besonderer Artung heraustretend erkennen, daß „des Bauern Kleider nicht minder warm als eines Fürsten Rock hüllen" und beide „insoweit" einander gleich seien, ein halbwiderwilliges Zugeständnis, wie sie auch Primislaus als ihrem Erretter dankend diesem wärmeren Gefühl durch die schnell hinzugefügte Abschwächung den Werth zu nehmen trachtet:

„Wenn Rettung ja, wo die Gefahr nicht groß.
Ich half mir selbst, glaub' nur! erschienst du nicht."

Der Kampf zwischen dem Stolz der Fürstin und dem Stolz des Mannes zeigt jedes von beiden in seinem relativen Recht und doch haben beide Unrecht, darum wird der Streit durch gegenseitiges Nachgeben geschlichtet, durch Verzicht auf jede Obherrschaft, sei es des stärkeren Geschlechtes, sei es der höheren Stellung, und Abschluß eines Bündnisses Gleichberechtigter. Erwidert Libussa im ersten Aufzug die Frage „Du bist kein Weib, um das man werben könnte?" als Schwester Kaschas und Tetkas mit der herben Abweisung: „Du hast's errathen", da zwingt das von Göttern entstammte Fürstenkind solche Antwort dem schon von der Liebe berührten Weibe ab, das rufen möchte: „Wirb, wirb immer zu!" Libussa verbirgt Namen, Stand und Abkunft, weil sie der eigenen Schwäche sich schämend und vor einer Wiederbegegnung scheuend nur darin die Bürgschaft ihrer Ruhe zu finden meint. Gerade damit aber besiegelt sie ihr Schicksal, denn nun raubt Primislaus heimlich das Kleinod aus ihrem Gürtel als Pfand des Wiedersehens und als die Schwestern den Verlust dieses Steines strafend rügen, gibt dies den treibenden Anlaß zu Libussas abgeändertem Entschluß ihr Gelübde, die

unfreiwillige Schuld am Tode des Vaters zu büßen, dadurch wahr zu machen, daß sie die Krone der flehenden Böhmen annimmt, „den Vater will ich ehren durch die That". Hier also ein dem König Alfonso verwandter Gedanke, von den Gewissensvorwürfen ob einer (vielleicht auch nur scheinbaren) Verschuldung sich nicht durch dumpfbrütende Reue zu lösen, sondern durch muthig entschlossenes Wirken, durch Hingabe des eigenen Sein an das Wohl des Allgemeinen. Doch alles Thun der Menschen entspringt nicht blos aus den ihnen bewußt vorschwebenden Beweggründen und was sie sich zunächst als Buße auferlegte, darin erkennt Libussa, als die Schwestern sie mahnen davon abzustehen, ein neues Dasein, das sie stärker lockt als die bisherige Beschäftigung „mit Mitteln zu den Mitteln eines Zwecks". Wie Hero findet sie nicht länger Genüge an dem einförmigen Dienst und mit dem Gewand hat sie, wenngleich in anderer Weise als Matthias, auch die Denkart geändert. Zum ersten Mal aus dem gleichmäßigen Gang der Tage durch den Tod des Vaters und die Begegnung mit Primislaus aufgeschreckt und dazu gebracht, ihr bisheriges Leben zu überdenken und seinen Sinn zu prüfen, überkommt sie Unlust davor:

„Dies Kleid, es reibt die Haut mit dichtern Fäden
Und weckt die Wärme bis zur tiefsten Brust,
Mit Menschen Mensch sein dünkt von heut mir Lust,
Des Mitgefühles Pulse fühl' ich schlagen,
Drum will ich dieser Menschen Krone tragen."

Letzten Grundes bergen sich in ihrem halbklaren Drang zwei widerstreitende Gefühle: die Sehnsucht nach Primislaus und die im Augenblick vielleicht nicht minder heftige Sehnsucht ihn vergessen zu können, was eher in ungewohnter, anstrengender Thätigkeit als im stillen Schloß zu Budesch gelingen mag. Nur mit einem flüchtigen Wort wird Primislaus erwähnt und doch fällt sein Schatten für den Hellsichtigen deutlich auf die Bühne.

Kascha und Tetka fühlen nicht Ansporn und Drang den Menschen zu helfen, hochmüthig verschmähen sie es zu nützen, sie wollen irdischem Getriebe stets fern bleiben, denn

„Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein,
Der halte sich von Menschennähe rein."

Die Beiden theilen den Wahlspruch: Odi profanum vulgus et arceo, stolz auf die Gaben des Zufalls vergessen sie, daß dieselben erst durch die Art ihrer Verwendung wahren Werth erhalten und daß niemand,

sei er durch Geburt oder Begabung noch so hervorragend, zu gut ist für den Dienst der Gesammtheit. Ihr Wesen charakterisirt Primislaus zu Wlasta treffend als Dünkel sowohl hoher Abkunft als tiefer Kenntnisse wegen:

„Ich weiß, daß deine Frauen nur sich selbst
Und ihres Ursprungs dunklen Quell betrachtend,
In unfruchtbares Sinnen tief versenkt,
Mit Feindesaugen all mein Thun betrachten.
Daß die Vermengung mit dem Menschenschicksal,
Daß alles, was gemeinsam, sie verletzt.
Mich aber widert's an, ein schlauer Hirte,
Zu weiden einer Heerde gleich das Volk,
Nur hoch, weil andre niedrig und beschränkt."

Ist doch Primislaus in jeglichem ihr Widerspiel. Eine alte Überlieferung, daß sein Stamm einstens hochberühmt gewesen, kümmert ihn nicht: „Was soll das mir?" Er legt nicht darauf Werth, von Tüchtigen und Edeln abzustammen, sondern zu erweisen, er selbst sei solchen gleich. Er vermag nicht in Büchern zu lesen, wohl aber in den Seelen der Menschen, nicht was geschah, ist ihm kund, doch was geschieht und geschehen soll.

„Wer klar das Heut erfaßt,
Erkennt die Gestern alle und die Morgen."

Gleich Esther, die stumme Zeichen verschmäht, wo so viel zu sehen und zu hören, achtet Primislaus die Wissenschaft, die dem Leben fern bleibt, nicht allzu hoch, wie ja Grillparzer selbst eins seiner beißenden Epigramme gegen Buchgelehrte richtet, auch seinem Ottokar von Horneck das Lob des klaren Blickes, des „offnen, richt'gen Sinn" der Österreicher in den Mund legt und damit verglichen die Buchweisheit ziemlich niedrig veranschlagt. Jedenfalls ist Primislaus der rechte Mann zur rechten Zeit und da er mit Libussa den Thron theilt auch am rechten Ort.

Die schwärmerische Idealistin Libussa verkündete sofort bei Annahme der Krone sie wolle ein Reich der Gleichheit begründen; die Unterschiede von Arm und Reich, Hoch und Nieder, Mann und Frau sollen beseitigt werden. Sie sucht dies durch Schaffung eines etwas verschwommenen Kommunismus, der im zweiten Akt anmuthend genug geschildert ist, zu erreichen. Die Menge jubelt über die neue Herrlichkeit, indeß die Wladiken weniger befriedigt sind, weil das Gewicht ihrer Stellung sich naturgemäß sehr verringert und wenn „jedermann satt" dann ist es „der Knecht nun wohl am meisten", da doch die Herren auch früher keinen

Mangel litten. Beginnen dann im Volke nach verflogener Feststimmung allgemeiner fröhlich-williger Eintracht auch Mißmuth und Zwiespalt zu erwachen, was durch den Streit der beiden Landleute um den verrückten Grenzstein und ihren Ruf nach Recht zu (allerdings nicht vollständig genügendem) Ausdruck gelangt, während zugleich die Großen Libussa bestürmen sich zu vermählen, so trachtet diese, unwillig über ihre Umgebung wie über sich selbst, sich aus der drohenden Verwirrung zn retten, indem sie nach dem unvergessenen Primislaus sendet, von dem sie Lösung erhofft, wo ihr selbst rauhes Eingreifen widerstrebt, und nach dem sie insgeheim verlangt. Man thäte sehr Unrecht, weil Libussa sein Roß Prischenk aussendet, Züge der Schicksalstragödie, des Eingreifens überirdischer Gewalten in dem Werke zu suchen, sie selbst erklärt dies rationalistisch genug mit der Motivirung, das Thier werde, bis zu jener Trennungsstelle an den drei Eichen geleitet und dort freigegeben, den früher gewohnten Stall wieder aufsuchen und daselbst dürfte man den Einzuholenden, „da es dann wohl Mittag, an einem Tisch von Eisen", dem Pflug, tafelnd finden. Darum erfaßt auch der weise Lapak beim Anblick des Mannes, welcher das Räthsel der goldenen Kette so klug zu eigenem Vortheil löste, sofort den tieferen Bezug des sonderbaren Geschehnisses: Libussa, der ihr Stolz verbietet ohne Umschweif Primislaus an ihre Seite zu berufen, wählt einen Umweg, wie er aus gleichem Stolz durch Sendung des Kleinods, wofür die Kette in seine Hände kam, nur ein indirektes Zeichen gab, er sei ihrer stets eingedenk geblieben. „Stolz gegen Stolz, wie Kiesel gegen Stahl" möchte da wirklich beinahe erzeugen, „was beiden Feind, den Feuerstrahl", zur Krisis treiben sie es ja, in dieser aber siegt die Liebe über den herben Sinn. Dies Sträuben im Verlangen bei beiden Liebenden, das zwei Akte ausfüllt, entbehrt allerdings kräftiger dramatischer Verlebendigung; die Handlung stockt und die geistreichsten Gleichnisreden, die weisesten Erörterungen vermögen, so reizvoll sie sich lesen, auf dem Theater dafür keinen Ersatz zu bieten. Die Schwierigkeit der Aufgabe war noch größer als beim vierten Akt der Hero und der alternde Dichter besaß, der Bühne feindlich abgewandt, auch nicht mehr die volle Herrschaft über ihre Mittel. Dies, und nicht die Vorgänge mit der Kette, deren symbolische Bedeutung vielmehr glücklich hervortritt, möchte einen rechten Theatererfolg hemmen. An sich aber sind diese Liebeskämpfe nöthig, ein Primislaus, der gleich auf Libussas ersten Ruf willfährig herbeieilte, bereit ihr alles zu danken, stünde neben ihr fast wie Phaon neben Sappho. Der Geliebten Herkunft und Macht

zwingt ihn, will er sein Selbst bewahren, unwiderstehlich zu um so vorsichtigerer Zurückhaltung, die sie als „schlecht verhehlten Hochmuth" auslegt, lieber verletzt er sie, als daß sie ihn für ein Geschöpf ihrer Gunst halten dürfte. Allen Proben Libussas hält er Stich und durchschaut sie zugleich als absichtlich bereitet:

„Mir ist das Weib ein Ernst, wie all mein Zielen,
Ich will mit ihr, — sie soll mit mir nicht spielen."

Und doch verschmäht der Listige es nicht auf gleiche Künste einzugehen, nur daß Libussa unterliegt, wo er bestand; sein mit lustspielartiger Kühnheit vorgegaukeltes Interesse für Wlasta weckt ihre Eifersucht und verhilft ihm zugleich zur Rückerlangung des Kleinods. Schön und wirksam ist es wie die in trotzigem Stolz fast schon Entfremdeten einander finden, um sich nun jedes Anspruchs zu begeben und in wechselseitigem sich neigen der Neigung vollbewußt zu werden. Von nun an ist nur noch der eine Widerstreit zwischen ihnen, daß jedes das andere höher zu stellen trachtet.

Libussa wollte ein Reich der Liebe gründen, jegliches durch wohlwollende Nachgiebigkeit schlichten, Primislaus erstrebt einen Staat des Rechts, wo nur der Nutzen der Gesammtheit entscheidet, jede Art der Willkür verbannt bleibt; denn jene idyllische Herrschaft, wo zwar das Beste geschieht, aber weniger weil es das Beste als weil es den Gesinnungen der Fürstin entspricht, trägt bei etwa umschlagender Anschauung den Keim ärgster Despotie in sich und in der größeren Beharrlichkeit erblickt ja Primislaus den einzigen Vorzug des Mannes, von dem er begehrt:

„Bei allen Kämpfen dieses Lebens
Den Anspruch bändigen der eignen Brust,
Nicht mild, nicht gütig, selbst großmüthig nicht,
Gerecht sein gegen sich und gegen andre,
Das ist das Schwerste auf der weiten Erde,
Und wer es ist, sei König dieser Welt."

Wo Libussa ihren Willen den Unterthanen aufoktroyirt (und oktroyirte Verfassungen leiden eben an dem Grundübel, daß sie, weil nicht organisch erwachsen, nicht viel taugen), da befragt Primislaus die Ältesten, in der Überzeugung, daß nach der Einwilligung

„Mit Doppelkraft sie an die Arbeit gehn.
Nicht nur den eignen Nutzen liebt der Mensch,
Die eigne Meinung hat ihm gleichen Werth,
Er hilft dir gern, sieht er im Werk das seine."

So hält sich der Realist an das zunächst Mögliche und schafft frisch zugreifend das Durchführbare, wo die Idealistin mit einem kühnen Sprung alle Hindernisse überfliegend gleich ein noch weit entferntes Ziel vorwegzunehmen dachte, weil ihr das Bewußtsein der Nothwendigkeit langsam reifender Entwicklung abging.

Extremen Gesinnungen fern gelangt auch die Frauenfrage weder im Sinne der Obherrschaft des Mannes, noch in dem womöglich noch verkehrteren des Überwiegens weiblichen Einflusses zur Lösung, sondern die Gleichberechtigung beider, die in der Ehe als treue Genossen zusammenstehen, wird anerkannt. Primislaus thut nichts, was Libussa nicht erst gebilligt, und sie billigt freudig, was er thut; wessen Recht die eigene Ansicht zur Geltung zu bringen fraglos anerkannt ist, wird davon viel seltener Gebrauch machen als wer es sich durch seinen Widerspruch stets aufs Neue ertrotzen muß. Der Herrscher aus dem Volk wirkt für das Volk, er beugt den Trotz der widerspänstigen Wladiken, die Libussas Regentschaft störten, und lenkt den Bahnen kräftiger Kulturförderung zu, wobei die Gründung von Städten mithelfen soll. Hier zeigt sich eine ernste Sinnesdifferenz der Gatten, weil sie darin ebenso ängstlich beklommen am Hergebrachten festhält, als er energisch Neuem zustrebt. Libussa sucht den ungebrochenen Zusammenhang mit der Natur zu erhalten, Primislaus Kultur zu fördern, er vertheidigt die Vortheile, welche ein Hinaufgelangen auf der Stufenleiter der Entwicklung mit sich bringt, sie verweist auf die Gefahren, die darin liegen, daß jede Sprosse höher auch einen Schritt weiter von der Natur weg bedeute. Erst als sie sieht mit welchem Schmerz Primislaus seinen Plan um ihretwillen aufgibt, fügt sie sich um seinetwillen und nun vermag sie auch nichts mehr abzubringen: „Die Sorge für das Volk ist meine Pflicht" und was der Gatte als recht erkannt, soll nicht ungethan bleiben.

„Kann ich nicht wirken in der Zeit, die neu,
So will ich segnen — euch, das Volk und mich."

Fast aber würde Libussa, ein umgekehrter Bileam, dort fluchen, wo sie auszog zu segnen. Ihr eigenstes Wesen bäumt sich auf gegen die selbst gestellte Zumuthung. Noch einmal denkt sie all der Gefahren, die ihr das Verlassen des patriarchalischen Stilllebens heraufzuführen scheint, wenn im Streben nach dem Emporstieg schließlich der Einzelne sein Ich an Stelle der Gesammtheit setzt und nur sein Hinaufkommen betreibt:

„Der eigne Nutzen wird dir zum Altar,
Und Eigenliebe deines Wesens Ausdruck.“

Was sich vorschreitende Gesittung heiße, werde nur Erleichterung der äußeren Bedingungen des Lebens sein, indeß das Innere leer ausgehe, ja verkümmere.

„Und Freiheit wird sich nennen die Gemeinheit,
Als Gleichheit brüsten sich der dunkle Neid.“

Gewiß kennzeichnet Libussa, aus welcher kenntlich genug der Dichter spricht, die Schattenseiten der viel mißbrauchten Schlagworte: Freiheit und Gleichheit sehr zutreffend; die beiden sind ja wirklich werthlos, wo nicht als ergänzendes Drittes die Brüderlichkeit (nach Libussas Sinn müßten wir passender sagen: Geschwisterlichkeit) hinzutritt, die aber nicht in thörichter Sentimentalität, sondern in reiner neidloser Gesinnung besteht, wonach dem Tüchtigeren willig die gebührende Stelle eingeräumt wird, damit er seine Fähigkeiten zu aller Wohl bewähren könne. Jedenfalls ist der Versuch abzuweisen, die Seherin daraufhin für hochconservative Anschauungen in Anspruch zu nehmen, blieb sie doch noch immer dieselbe Libussa, welche erzürnt sprach:

„Daß du dem Dürft'gen hilfst, den Bruder liebst,
Das ist dein Recht, vielmehr ist deine Pflicht,
Und Recht ist nur der ausgeschmückte Name
Für alles Unrecht, das die Erde hegt.“

Die ungewohnte Anstrengung, sich in frühere Tage der Weissagungskraft zurückzuversetzen, nagt schwer an ihr und zuvörderst brachte die vormals getragene Tracht auch den zu jener Zeit gehegten Sinn stärker zurück als ihrer eigenen Absicht entspricht. Sie strebt der Bedenken ledig zu werden, aber wenn sie auch (ein Tribut des Dichters an damals beliebte Theorien) die Weltherrschaft ihres Stammes voraussagt, sie bringt keine rechte Begeisterung dafür auf, sie friert innerlich bei all diesem Thun und immer mehr nur wird sie inne wie wenig ihr Herz dabei ist, das nach stiller, heimlicher Zeit verlangt, sie sehnt sich fort zu den Schwestern.

Da nahen diese Schwestern, sie wollen Libussa mit sich nehmen, sie schmähen das Neue und da, gerade durch den Anblick der Vertreter des eben noch gepriesenen Alten, erwacht, aus ihrem Kleinmuth aufgerüttelt, die Prophetin; statt zu klagen wie bisnun, erhebt sie sich jetzt in dieser letzten Vision zur Höhe ihrer Aufgabe. Klar liegt die Zukunft vor ihr, das oft Unverstandene im Thun ihres Gatten erhellt sich, sie faßt die Nothwendigkeit des Umschwungs, aber ihr Geist überragt nun auf seinem

Gipfel auch den verständigen Primislaus. Solange die Sehergabe halb erloschen, horcht sie nur auf die Zweifel und Bedenken, eben die Gegenwart der Schwestern läßt die Fackeln ihres Geistes hell auflodern und nun tritt sie mit hohem Schwung auf die Seite der Fortentwicklung. Keine überirdische Macht inspirirt Libussa dabei. Unter dem Conflict des Alten und des Neuen, der nicht blos um sie tobte, in dem auch ihre eigene Seele voll zwiespältiger Bangigkeit rang, verrann ihr Dasein in währendem Kampf, nun am Ausgang des Lebens, als die Gegensätze aufs Schroffste aneinanderprallen, wird es in ihr Licht. Nicht für eine der beiden Parteien sich unbedingt zu entscheiden, ihre Differenz zu überwinden durch ein höheres Ziel, ein „drittes Reich“, die Aufhebung der Gegensätze durch ihre Eingliederung in eine höhere Einheit, offenbart sich ihr als echter Kern des Räthsels der Entwicklung. Dies Zukunftsprogramm ist wohl geeignet auch uns als Leitstern zu dienen. Erst werde der Mensch nur Macht über die Naturgewalten zu gewinnen trachten, dann wenn er Meister „von allem, was dem Dasein noth“, ergreife ihn das Gefühl der trotzdem unausgefüllten Leere seines Innern.

„Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.
Das Wissen und der Nutzen scheiden sich
Und nehmen das Gefühl zu sich als drittes;
Und haben sich die Himmel dann verschlossen,
Die Erde steigt empor an ihren Platz,
Die Götter wohnen wieder in der Brust
Und Demuth heißt ihr Oberer und Einer.“

Das ist ein dem Geist moderner Weltbetrachtung durchaus entsprechendes, anthropocentrisches Programm, das nicht in blauen Fernen, auf dieser Erde seine Ziele und Ideale sucht. Die Zeit soll kommen, „wo der Einzelne, Ausgezeichnete sich nicht mehr geltend macht, sondern das Glück und die Gleichheit Aller Zweck und Bestimmung des Ganzen ist“, wie Grillparzer einmal in seinen Notizen schreibt; die Nächstenliebe, die Geschwisterlichkeit also, ist dies oberste Ideal, das eben mit der Demuth jedes Einzelnen, der sich nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum höheren Zweck des Gesammtwohls betrachten soll, zusammenfällt. Weder der unbedingte, ziemlich selbstische Individualismus der Schwestern zu dem anfänglich auch Libussa neigte, noch Primislaus' etwas nüchterne Nützlichkeitslehre erweisen sich als letztes Ziel, dies liegt jenseits beider Anschauungen. Eine ferne Zukunft soll das goldene Zeitalter bringen, wo sich jeder hingibt an die Gesammtheit, nur um sich

von dieser bereichert zurückzuerhalten, nicht Egoismus, nicht Altruismus, sondern Mutualismus.

Bis zum Nahen jener fernen Zeiten möchte Libussa „Jahrhunderte verschlafen", um dann den Anbruch dieser glorreichen Menschheitszukunft freudevoll mitzufeiern. Es soll nicht sein. Durch die Kraft des Geistes schwang sie sich auf einen Gipfel, erreichte sie ein Höchstes, das keiner Steigerung mehr fähig; das muß der noch schwache Leib büßen, die Überfülle des edelsten Schauens zerstört das gebrechliche Gefäß, Libussas Dasein endigt sich. Primislaus muß ihren Verlust erdulden, zu spät bereuend, daß er selbst sie ihrer Schwäche uneingedenk zur Weihe zu überreden suchte. Es ist innere Nothwendigkeit in diesem Tode, Libussa mag eine Zeit des harten schaffensthätigen Realismus noch so klar als unumgänglich anerkennen und ihr Werk im Hinblick auf das, was später daraus entsprießen soll, segnen: in dieser Zeit, in der entgötterten Welt des Nutzens zu athmen uud zu wirken vermag sie nicht. Für einen Schwung der Ideen, der Göttlichem näher als Menschlichem steht, ist auf dieser rauhen Erde zunächst kein Platz mehr. Ihr innerstes Sein sträubt sich ja gegen das nun Bevorstehende, gegen die Zeit des Hastens nach Erwerb und Vortheil, und nur ihre Unlust willensstark bezwingend war sie fähig um künftiger, letzter Ziele willen auch diese kalte Epoche des Verstandes, die ihrem Gefühl so weh thut, als nicht zu vermeidende Durchgangsperiode zu billigen. Das Hohe scheidet, aber sein Zeichen bleibt als Unterpfand der Zuversicht, daß die Menschen, ob sie sich nun auch von der Eintracht mit der Natur zum Kampf mit ihr wenden müssen, diese im Kampf um die Kultur verlorene Einheit einst wieder gewinnen sollen, daß die eroberte Kultur schließlich zur geläuterten Rückkehr zur Natur wird. Der alte Idealismus weicht dem Realismus, das Gefühl dem Verstand, damit beide einst einem neuen höheren Ideal-Realismus das Feld räumen. Noch leben wir nicht in den Tagen, von denen diese Verheißung spricht, aber trostreicher Hoffnung voll harren wir ihrer in zuversichtlichem Vertrauen.

XV.

Rückblick.

Friedrich Hebbel hat oft darüber gespottet, wie in Österreich die kleinsten Talente sich für Adler hielten, denen nur die Censur Flügel und Klauen beschnitten. Er that Unrecht, gänzlich zu Boden drücken konnten die Censurhindernisse eine starke Begabung freilich nicht, aber mit tausend Nadelstichen haben diese Zustände öder, unverständiger Polizeigewalt in Altösterreich gar viele wirklich vorhandene Talente langsam zu Tode gequält und in dem Schicksal des Tirolers Senn etwa, der verhaftet und aus Wien abgeschoben wurde, blos weil ein Freund von ihm gemeint hatte, er halte ihn für den einzigen Menschen, der fähig sei, für eine Idee zu sterben, wird die Tragikomödie des „Systems“ nur im Einzelfall besonders deutlich. Hebbel, der mit 32 Jahren erst als Schriftsteller von hohem Ruf und Namen, ein fertiger Mann, in das vormärzliche Österreich kam, in diesen Verhältnissen nicht festwurzelte und sich ihnen jeden Augenblick entziehen konnte, vermochte nicht zu beurtheilen, was es bedeute, vom ersten Athemzug an diese dumpfe Stickluft einzuathmen, in solchen Verhältnissen aufzuwachsen und an sie gekettet zu sein, weil das Herz mit allen Fasern an der trotzdem innig geliebten Heimath hängt. Gewiß fehlt es nie an Marodeuren, die jede Sache entweihen, aber der tiefe Schmerz so zahlreicher, schaffensfähiger Talente in ihrer Vollkraft gelähmt unter dem Druck politischer Knechtschaft hinsiechen zu müssen, ist ein zu heilig ernst empfundener, um leichtlich hinweggescherzt zu werden.

Von Max Koch wurde im Anschluß an Börne betont, daß jene „verderblichste Wirkung der Censur, welche nicht das Geschriebene verbietet, sondern uns das Schreiben selbst verleidet“, bei Grillparzer, wie übrigens

schon aus dessen eigenen Bekenntnissen hervorgeht, das Aufgeben gar mancher Pläne verschuldete, und Ferdinand Kürnberger lieh in seiner heftigen Art dem „Metternichismus“ Gedanken über den Dichter, die zutreffend genug klingen, soweit der kampflustige Mann sonst hierin über das Ziel hinausschoß: „Der Mann geht herum, wie unser böses Gewissen. Seine Zeit haben wir begraben, er aber lebt. Mag er seine Kräfte mäßigen und herabstimmen, wie er will; genug er hat sie. Das allein ist Revolution.“ Manche warfen es Grillparzer geradezu wie ein Verbrechen an seinem Dichterberuf vor, daß er nicht, wie später das jüngere Geschlecht der Karl Beck, Moriz Hartmann, Alfred Meißner, als Censurflüchtling über die Grenze gegangen sei, als nach der Veröffentlichung seines Gedichtes „Die Ruinen des Campo Vaccino“ jene Polizeiverfolgungen begannen, die hierauf dem „Ottokar“ und dem „Treuen Diener“ so verhängnisvoll wurden, ihn um seine besten Schaffensjahre betrogen und sein Herz mit Verbitterung füllten. Dabei vergißt man gänzlich, daß nach den „Karlsbader Beschlüssen“ in Deutschland, speciell in Preußen, in den Zwanziger Jahren eine verhältnismäßig kaum minder schroffe Reaction herrschte, dort demnach, obgleich das Theater immer noch größerer Freiheit genoß als in Wien, die Zustände ebenfalls keineswegs verlockend lagen. Grillparzer entschloß sich trotzdem 1826 zu einer Recognoscirungsfahrt, aber er vermochte es nicht über sich zu bringen, dem Bannkreis zu entschlüpfen, den der alte, hochragende Stefansthurm beschattet, und welcher Wiener könnte das nicht aus tiefster Seele mitempfinden? Österreich ohne seinen Grillparzer ist uns heute undenkbar, ebenso undenkbar aber war Grillparzer ohne sein Österreich. Wir sind alle unzufriedene Raisonneure, leider nicht grundlos, aber meist genügt die nähere Bekanntschaft mit den Verhältnissen anderer Länder, um uns die Schattenseiten heimathlicher Zustände minder schwarz, die Lichtseiten für unsere Existenz unentbehrlich zu zeigen. Grillparzer vollends waren die Worte:

„Der Österreicher hat ein Vaterland,
Und liebt's und hat auch Ursach' es zu lieben“

aus innerstem Herzen gesprochen; eben weil er die unglückselige Maxime geistigen Druckes als Fluch seiner Heimath zornig verwünschte, fühlte er nur doppelt dringend die Pflicht, auf dieser Scholle auszuharren und 1848 wie 1868, stets hat er sich als getreuer Sohn seines angestammten Vaterlandes bewährt.

Die Pflicht! Sie war in Wirklichkeit das oberste Princip für Grillparzer, vor dem sich alles andere beugen mußte; die Pflichten gegen seinen poetischen Beruf, gegen Vaterland und Familie blieben von Jugend auf die Leitsterne seines Strebens und wenn ihn ein Vorwurf träfe, wäre es blos der: nicht egoistisch genug sein Leben auf Ausbildung seiner ausgezeichneten dramatischen Begabung allein verwendet, seine kostbare, unersetzliche Kraft zum Theil in kläglicher Frohne vergeudet zu haben, vor allem um die nach dem Tode des Vaters fast hilflose Mutter und die jüngeren Brüder nicht im Stich zu lassen. Und würde nicht eine solche Recrimination wider den Dichter, dem Menschen Franz Grillparzer zur Ehre gereichen? Es wird die Aufgabe des Biographen sein, uns des Näheren darüber zu belehren, wie unendlich viel Sorgen, Kummer und Ärger seine Angehörigen, so noch in höheren Lebensjahren sein Bruder Karl und dessen Töchter dem Dichter bereiteten, wie er selbst für die unbefleckte Ehre des Familiennamens zitterte. Das Vaterland und die Familie, beide haben viel an ihm gesündigt, sein Leben oft zur Marter gestaltet und doch bewahrte er mit edelstem Heroismus beiden Treue.

Man möchte fast sagen, es sei Grillparzers Verhängnis gewesen, gerade in diesem Land und in diesem Haus geboren zu werden, aber das hieße vergessen, wie der Poet in ihm doch auch für seltene Vorzüge seiner Abkunft und Umgebung in hohem Maße zu Dank verpflichtet ist. Die wärmere südliche Kunstempfänglichkeit erleichterte das Werk, wo die angeerbte Kunstbegabung den Pfad wies, und nur mit all den zu überwindenden Familienmängeln konnte er der durchaus eigenartige Dramatiker werden, als der er eine ebenso bemerkenswerthe als isolirte Stellung im litterarischen Pantheon einnimmt. Phantasie und Pflichtbewußtsein! waren diese Vorzüge von ungewöhnlicher Stärke mit dem Hang zur Selbstverkleinerung, zum grübelnden Zerfasern jeder unbefangen heitern Empfindung, wirklich zu theuer erkauft? Der Dichter gewinnt oft, wo der Mensch verliert. Erwies sich auch ein verhängnisvolles Zuviel an Selbstquälerei, an allzugroßer Sensibilität dem Mann wie dem Tragiker nicht förderlich, so ist doch unzweifelhaft, daß Grillparzers hochentwickelte ethische Gesinnung, konnte er nur um diesen Preis als Lehrer seines Volkes in seinen Werken weithin leuchtende Feuerzeichen aufrichten, bereit war, eigenes stilles Behagen zu opfern, um unter Schmerzen keuchend seine Sendung zu vollbringen. Dafür bürgt seine von antiker Seelengröße erfüllte Mahnung an sich selbst: „Es ist gleichgiltig, ob ich mich abquäle, aber es ist nothwendig, daß etwas verrichtet werde."

So schreibt er am 13. April 1833 als Abschluß einer verzweiflungsvollen Tagebuchseite und in der gleichen Zeitperiode, welche Sauer das „traurigste Decennium in Grillparzers Leben" nennt (1826—1836), wofür die Tagebücher wie die „Tristia ex Ponto" laut zeugen, gibt er (1828) an, wenn die Begeisterung zu schwinden drohe, trete an ihre Stelle das Gefühl, „es sei Pflicht jedes Menschen, nach Kräften thätig zu sein".

Selbst in dieser trübsten Zeit blieb ihm dennoch das Bewußtsein wach, was er unter günstigeren Bedingungen zu leisten vermocht hätte: „Ein ungetrübter Beifall hätte mich sicher zum großen Dichter gesteigert", meint er auf dem letzterwähnten Tagebuchblatt und wirft der nörgelnden Kritik vor seiner Hypochondrie neue Nahrung zugeführt zu haben. Er war dabei nur zu sehr im Recht, seine an sich allzu zart besaitete, wenig widerstandsfähige Natur mußte den größten Theil der mühsam erlangten Kraft im Kampf mit inneren Hindernissen aufzehren und gesellten sich nun noch äußere Hemmnisse jeden Grades dazu, dann vermochte er nicht diesen frischen Muthes unbekümmert die Stirne zu bieten. Von allen Seiten umstellt, eingeengt und niedergehalten konnte Grillparzers Genius sich nie zu voller Höhe emporrichten; das Größte, was er zu bieten vermocht, ist ungethan, das Lied, in welchem er den herrlichen Verein aller seiner Gaben zugleich entfaltet hätte, ungesungen geblieben. Es gibt kaum ein quälenderes Gefühl als das Höchste, was in uns lag, nicht rein entwickeln, das Beste, was wir mitzutheilen hätten, nicht des hohen Gegenstandes werth aussprechen zu dürfen, weil äußere Umstände es verhindern. Dies Gefühl nie das bieten zu können, was er bieten wollte, nie das Ideal zu erreichen und doch zu wissen, es wäre ihm unter förderner Gunst der Verhältnisse möglich gewesen, den inneren Trieb in edelsten Formen so zu verkörpern, daß nichts zur Vollendung fehle: dies war der große Schmerz im Leben Grillparzers. Nicht die unglückliche Mitgift eines unseligen Familienerbes hat unsern Dichter gelähmt, erst ihr Zusammentreffen mit einer jahrzehntelang verständnislosen litterarischen Kritik und mit einem jeden freien Athemzug feindselig belauernden politischen System ergab eine übermächtige Verkettung von Banden, aus denen nun kein Entrinnen möglich schien. Und doch brach der vom Schicksal an die Galeere geschmiedete Tragiker die schweren Fesseln und schwang sich mit gewaltiger Willenskraft in das Ätherreich hehrster Poesie empor, aber nicht völlig konnte die Befreiung gelingen und wenn Mund und Herz voll trunkener Freude den Zauber dieser schöneren

Gefilde wiedertönten, klirrte beständig mit schrillem Mißklang die Eisenkette dazwischen, die zwar gebrochen, aber nicht abgeschüttelt nachschleifte und mit irdischer Schwere nach kurzer Frist seligen Schauens wieder in die Niederung der Erniedrigung herabzwang.

Ferdinand Kürnberger sprach das Wort von „Grillparzers Lebensmaske“, unter der sich ein leidenschaftliches Herz in anscheinender Indifferenz geborgen; der Ausdruck ist glücklich gewählt, trifft aber in anderem Sinne zu als der heißblütige Polemiker der „Litterarischen Herzenssachen“ annahm. Ja wohl, Grillparzer trug eine Maske, allein nicht um sich hinter dieser geschützt Ruhe und Behagen zu wahren, nein, angewidert von dem litterarischen Treiben der Zunftgenossen, von denen jedes Pfennigkerzen-Lichtchen sich eine strahlende Sonne dünkte und selbstzufrieden prahlte, indeß er selbst nie von den eigenen Leistungen befriedigt war, eben weil er fühlte, wie nahe er an die Größten heranreichte, ohne sie doch zu erreichen, zog er es vor sich klein zu stellen. Während Zwerge als Riesen prahlten und neue Kunstepochen ankündigten, gab er sich als bescheidener Jünger von Weimar. Aus Widerspruch gegen jene „Ideen-Dichter“, welche fruchtlos mit fremden Ideen ihren poetisch-werthlosen Tand zu kostbaren Geschmeiden umzuschaffen strebten, gegen eine Zeitströmung, die gar zu eifrig forschte: Mais qu'est-ce que cela prouve? und darüber die reine Genußfähigkeit am eigentlich Künstlerischen im engeren Sinne verlor, leugnete er, daß seinen Werken überhaupt Ideen zu Grunde lägen. Ein Stück Leben an und für sich auf den Brettern auferstehen zu lassen, dem nur eine gewisse halbbewußte Intention des Schaffenden verschwistert sei, schien ihm wichtiger als die erhabensten Gedanken, poetisch unzulänglich verkörpert, auf die Bühne zu bringen. Halb humoristisch, halb ärgerlich wehrte er es wohl ab, wenn man in seinen Dramen nach leitenden Ideen forschte und doch äußerte er zu Marie von Ebner-Eschenbach, wie diese bedeutendste Schriftstellerin unserer Tage kürzlich berichtete („Neue Freie Presse“ von 23. Februar 1894), es müsse jedes Drama auf einen kurzen Satz zurückführbar sein, den es eben in lebendiger Anschaulichkeit vertrete. Was er befehdete waren eigentlich blos die leblosen aufgeblähten Begriffspuppen, indeß seine Werke Schätze tiefer Erfahrung in anspruchslosester Form darbieten. Der Reiche kann es sich erlauben arm zu scheinen, wo der Arme sich müht seinen Mangel hinter vorgetäuschtem Überfluß zu verbergen. Diese Maske darf aber nicht irreführend Veranlassung werden, dem hervorragenden Dichter einen Platz unter den bedeutenden Denkern zu verweigern.

Weil Grillparzer sich stets als Schüler gab, verkennen so viele in ihm den Meister, es werden seine Vorbilder aufgezählt und darüber seine eigene vorbildliche Bedeutung unterschätzt. Die deutschen Classiker und die Spanier, die romantische Schule und die Schicksalstragiker: von ihnen allen hat er empfangen, von den beiden ersten willig und dankbar, von den beiden letzten unvermerkt durch die Zeitströmung, der sich niemand entziehen kann, wider Wunsch und Absicht. Wem aber vermag er zu geben? Kann er selbst Muster sein? Wer den „letzten Classiker" in ihm erblickt, läugnet dies; was einer vergangenen Epoche nachstrebt, vermag der Zukunft nichts zu bieten. Ganz anders wird die Stellung Grillparzers, betrachtet man ihn als den ersten Modernen, als den Eröffner der Bahn für die ausgeprägt realistische Methode des neueren Dramas. Doch ist er nicht dies allein, am glücklichsten drückt ein Wort Alfred Klaars diese auch von mir seit Jahren verfochtene Meinung aus: „Grillparzer gilt uns als der letzte Classiker und als der erste Moderne." Beide Eigenschaften vereinen und widerstreiten sich freilich auch in unserem Dichter. Er schließt eine Litteraturperiode ab, doch als schöpferischer Geist beginnt er zugleich eine neue Epoche, in ihm verfließen die Gegensätze. An der Grenze zweier Zeiten stehend, betritt sein Fuß noch unsicher tastend neuen Boden, indeß sein Auge rückgewendet sehnsüchtig nach dem gewohnten Bezirk zurückschweift, sein Herz heißt ihn weilen, aber seine Sendung treibt ihn vorwärts, ein Eroberer wider Willen.

Für die Beurtheilung eines Dichters ist es sehr wichtig, welcher seiner Figuren man ihn am meisten verwandt hält. Die allgemeine Ansicht geht dahin unter den dramatischen Helden Grillparzers in Rudolf II. die treueste Spiegelung seines eigenen Wesens zu sehen. Gewiß fühlte der Dichter sich dem thatscheuen, weisen Kaiser nahe genug, ja wenn er in einem bitteren Epigramm den Selbstvorwurf erhebt:

> „Gescheit gedacht und dumm gehandelt,
> So bin ich mein' Tage durch's Leben gewandelt",

so würde dies auf seinen „stillen Kaiser" noch weit besser anwendbar sein. Im Grunde ist aber Rudolf II. weder stets Grillparzer noch auch der ganze Grillparzer; in ihm kommt nur die Verstimmung und Sorge zum Wort, die den altgewordenen Dichter bei sonst von ihm getheilten Bestrebungen anwandelte. Noch populärer wurde der Vergleich des Poeten mit dem Titelhelden seiner Meisternovelle „Der arme Spielmann", der neuestens erst Hieronymus Lorm eine treffliche Studie widmete, doch kann der vertrauensselige schüchterne Jakob mit seiner totalen Unfähigkeit

in jeglichem Ding, selbst die Musik nicht ausgenommen, ernstlich als Abbild des so vielseitig glänzend begabten Mannes gelten, der in zahllosen Epigrammen niemand, auch sich selbst nicht schont? Auch der arme Spielmann vertritt den von Volkelt so passend benannten Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit. Seine zaghaft innige Neigung zu der rauhen Barbara, die ihre wärmeren Empfindungen vor sich selbst versteckt, einem der wahrsten Frauencharaktere der erzählenden Litteratur, gelangt mit den bescheidensten Mitteln zur reinsten Darstellung, indeß seine Aufopferungsfähigkeit ist das einzige Talent Jakobs; so sehr er damit unsere Herzen gewinnt, seinem Schöpfer ist er sonst fast nur in dem Mangel an Energie ähnlich. — Die tiefsten Blicke that Grillparzer in das Herz der Frau, oft genug hat man ihn einen mehr weiblichen Dichter gescholten, gleichwohl blieb es unbeachtet, wo wir hoffen dürfen, sein Charakterbild zu finden. Ohne zu bestreiten, daß Rudolf II. viel, der arme Spielmann manches, auch König Alfonso einiges mit dem Dichter selbst gemein hat, daß die Klagen der Sappho mit dem Gedicht „Abschied von Gastein" in deutlicher Übereinstimmung sind, drängt sich doch der Gedanke auf die gesammte Weltanschauung, den Charakter und das Zukunftsprogramm des Tragikers erhelle am ehesten ein Vergleich mit Libussas sagenumsponnener Gestalt.

Der Trieb nach einem wunschlos in sich befriedigten Leben stiller Beschaulichkeit war nicht der unserem Dramatiker ursprünglich eingeborene, vielmehr bemeisterte er sich seiner, weil man am heftigsten begehrt, was man am schmerzlichsten entbehrt. Die unruhige Hast einander widerstreitender Lebenselemente, das innere Drängen und wogende Verlangen, ein faustischer Zug, der von Begierde und Genuß gleich unbefriedigt bleibt, die Empfindung, wie unendlich schwer es ihm werde, sich zu der Außenwelt in ein halbwegs erträgliches Verhältnis zu setzen, all das mußte die Sehnsucht erwecken, dieses qualvollen Ringens enthoben in einem vergessenen Erdenwinkel ein ruhiges Glück zu erlangen. Und gar so gering sind die Ansprüche des Jünglings nicht, wenn ihm (Grillparzer-Jahrbuch III. 132) im Sommer 1810 „ein Feenland vorschwebt", das er sich mit reizenden Farben malt, ein seliges Eiland, welches er ziemlich willkürlich mit Otaheiti identificirt, und wo er in einer Hütte an der Seite eines liebenden Weibes und seines theuersten Freundes unter dem Schatten von Bäumen, deren Früchte ihm die einfache Nahrung bieten sollen, ein idyllisches Stillleben führen möchte. Er will vor der eigenen Ruhmsucht flüchten, aber um befriedigt zu sein, fordert er ein reicheres

Glück als die meisten Menschen zu erlangen vermögen. Gerade weil seine Wesensanlage ihn für ein Loos stiller Selbstbescheidung untauglich machte und weil er zugleich die mangelnde Harmonie des Seins peinvoll vermißte, erschien ihm dies als wünschenswerthestes Gut, der Ruhm werthlos und die Größe eine gefährliche Lockung. Darum konnte er nicht nachdrücklich genug vor Ehrbegier und Streben nach äußeren Erfolgen warnen, wo doch nur in dem ruhigen Einklang mit sich selbst die Grundbedingung sicher befriedigten Glückes liege.

Dies Bedürfnis eines leicht berührbaren und dann heftig erregten Naturells nach unbedingter Ruhe wird so stark, daß sich ihm selbst die Liebe bald nur noch als eine feindselig über den Menschen hereinbrechende Naturgewalt darstellt, die es von sich fernzuhalten, zu bekämpfen gelte, da blos im Freisein von jeder Leidenschaft „das Glück des stillen Selbstbesitzes“ genossen werden könne. So empfindet Medea die keimende Neigung zu Jason als eine sinnumnebelnd verwirrende Macht, zum Widerstand herausfordernd und diesen doch niederzwingend, wie das gleiche Gefühl umgekehrt Grillparzer vor dem Urbild Medeens, Charlotte von Paumgartten, überkommen haben mag. Auch das Verhältnis zu dem „schönen Kind“ Marie v. Smolenitz, der Gattin des Malers Daffinger, fand ja in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ wie in der „Jüdin von Toledo“ poetische Wiederspiegelung, und wie Hero, bei welcher dem Dichter das Äußere der damals geliebten Frau vorschwebte, vor der Liebe als einem zu Vermeidenden, das ihr „entsetzlich, greulich“ dünkt, zurückschaudert, so fühlt Alfonso Rahel gegenüber, deren Wesensart sich mehr mit Marie Daffinger berühren dürfte, mit innerem Widerwillen die Sinnenglut, die auch ihn eine Weile „dem eignen Selbst entfremdet und Fremdem dienstbar macht“. Brachte doch selbst die Verbindung mit Katharina Fröhlich, die nie zu geistiger oder körperlicher Vereinigung führte, dem Menschen Grillparzer weit mehr herbe als frohe Stunden. Die drei bestimmendsten, am längsten nachwirkenden Liebesverknüpfungen boten ihm fast nur quälende Erinnerungen, darum ist auch die Liebe in seinen Dramen nicht der schalkhaft spielende Knabe Amor, es ist der vom Feuer innerer Glut verzehrte, stürmische Jüngling Eros, aus dessen heiß verlangendem Augenpaar Blitze auflohen.

Der Sohn der Großstadt, der nie für länger als ein paar Monate von Wien wegkam, hegt aus dem gleichen Contrastbedürfnis die Sehnsucht nach einer Existenz im Schooße der Natur, nach dem aufregungsärmeren, dem leisen Pulsschlag der segenathmenden Erde näheren ländlichen Leben.

Die Übel, die er stündlich vor sich sah, vergrößerten sich vor seinem Geist, die entbehrten Vorzüge des Zusammenlebens mit dem stillen Naturwalten wuchsen aus demselben Motiv und so entwickelte sich Abneigung gegen die von allen Seiten ihn aufdringlich lärmend umgebende Kultur, Verlangen nach befreiender Rückkehr zur Eintracht mit der Natur, wie sie dem Poeten, ja dem Künstler überhaupt wohl stets innewohnen wird. Diese Vorliebe für ein Dasein in der freien Natur war übrigens auch die Schwärmerei des ernsten Vaters, mit dessen Lebensanschauungen der Sohn so viel gemeinsam hat.

Somit waren wesentliche Züge der Libussa-Stimmung gegeben. Der Dichter ist als solcher ebenso von überirdischer Herkunft wie Libussa durch ihre göttergleiche Mutter, auch ihm ist manches Geheimnis kund und sein höheres prophetisches Schauen trennt ihn als einen Geweihten von der Menge, die sich auch an ihn herandrängt:

„Die Roheit kann des Höhern nicht entbehren,
Doch hat sie's angefaßt, will sie's in sich verkehren."

Das gilt für den Poeten wie für die Seherin. Beide möchten die Menschen beglücken, aber ihr leicht verletzter Sinn vermag nicht diesen nach ihrer Art gerecht zu werden und unwillig verlangt es beide heim nach ihrer Einsamkeit. Libussa bewahrt das Dazwischentreten des Primislaus vor enttäuschter Abwendung von ihrem Volk; in diesem Liebesspiel sogar sind unbeabsichtigte leise Analogien zu Grillparzers Liebe für Kathi verborgen, der es nicht beschieden war, sich zu so reiner Harmonie abzuklären wie bei den stolzen Hälften, die sich hier jede auch als ein Ganzes fühlen bis die Neigung den Trotz beugt. Mag all dies unwichtiger scheinen, der entscheidende Punkt der Ähnlichkeit liegt in Libussas Stellung im Zwiespalt von patriarchalischer Natureinheit und fortschreitender Kulturarbeit. Wir wissen, daß auch Grillparzer nach seiner Sinnesart weit eher geneigt war, dem vergehenden Alten nachzutrauern als das kommende Neue mit hellem Jubelruf zu grüßen. Sein Verstand erkannte die Nothwendigkeit des rauhen thätigen Geistes des neunzehnten Jahrhunderts, sein Herz zog ihn bang hinweg von der prosaischen Gegenwart in idealere, mehr vom Zauber der Poesie umflossene Tage, zu denen er auch in der Dichtung am liebsten flüchtete. Mißmuthig spöttelte er wohl über technische Neuerungen, die allem Gewohnten ein verändertes Gepräge verliehen, oft genug erschien er sich als vereinsamter Spätling in einer nur vom Nutzen beherrschten Welt. Die Stimmung Libussas gegenüber den Plänen ihres Gatten entspricht völlig der seinen und doch

ließ er die Fürstin nicht mit ablehnender Verneinung, nicht in Verzweiflung scheiden, wie es dem in seiner ausgesprochen pessimistischen Jugend entworfenen Plane von 1822 entsprochen hätte. Er selbst rafft sich mit ihr zugleich auf, erklimmt die höchste Warte, von wo der Blick frei über Jahrhunderte schweift und entschlossen die eigene Neigung unterdrückend bestätigt er, obgleich trauernd, es sei der rechte Weg, den die Menschheit schreite, er führe zum Ziel. Nennt sich Grillparzer doch im „Armen Spielmann" einen „leidenschaftlichen Liebhaber der Menschen, vorzüglich des Volkes . . . . besonders wenn sie . . . . der einzelnen Zwecke vergessen und sich als Theile des Ganzen fühlen, in dem denn doch zuletzt das Göttliche liegt, ja der Gott". So oft auch diese Gesinnung ihm durch widrige Erfahrungen gestört wurde, immer von neuem nahm er den Kampf mit den widerstreitenden Stimmen des eigenen Innern auf, bis er mit der Schlußprophezeiung Libussas über sich selbst siegt. Sein Ziel freilich wird weit über die nüchternen Tendenzen der Zeit hinaus erhöht. Nicht thatloses Verharren in müßiger Ruhe ist das Loos der Menschheit, aufwärts muß sie sich kämpfen aus der Niederung auf die Höhe, weit und beschwerlich ist der Weg, eben darum gilt es über den nächsten Krümmungen des Pfades nicht das letzte Ziel aus den Augen zu verlieren, und sich bewußt zu bleiben, was vielen schon als solches erscheine, sei nur das Signal einer neuen Windung, die wieder höher leite, die flachen Ideale der Zeit seien nicht die letzten, neu erstehende Ideen erst würden den alten Zwist zum Austrag bringen, Natur und Kultur versöhnen. So viel während dieses langsamen Aufstiegs den edleren Sinn mit schneidendem Mißlaut verletzen mag, es darf uns nicht irre werden lassen an dem endlich doch zu erreichenden Ziel. Für Grillparzer wird so die allmählig vordringende, mühsame Kulturarbeit ein dissonanzenreiches Zwischenspiel, das von der ursprünglichen Harmonie des Einklangs mit der Natur emporleitet zu der höheren Harmonie von Natur und Kultur, Gefühl und Vernunft. Seine Neigung haftet — begreiflich genug — an dem Gefühlsleben, doch klar erfassend, wie undenkbar es sei, dies in einseitiger Hochschätzung dauernd, unter Abweisung vernunftgemäßer Bestrebungen ungestört behaupten zu wollen, spricht er selbst aus: das Vorwiegen des kühlen Verstandes sei ein zunächst unentbehrliches Moment im Entwicklungsgang der Menschheit, aber einst komme die Zeit, um auch diese nicht minder verderbliche Einseitigkeit zu überwinden und die Dissonanzen in einen prachtvollen Accord aufzulösen. Grillparzer ringt sich diese Prophezeiung nicht minder schwer ab als Libussa. Sein innerstes

Wesen widerstrebt der Mitarbeit an dem Werke, das er trotzdem segnet; er bekennt sich zu der Idee fortschreitender Evolution, die schließlich bestimmt sei, das Heil der Welt nicht in süßen Träumen, vielmehr am hellen Tage heraufzuführen. Nicht Abkehr und Weltflucht lehrt Grillparzer, so nahe dies seiner Unbefriedigung am Leben gelegen hätte, vielmehr ermuthigt er uns, indem er über die Kämpfe des Tages hinaus auf noch weit entfernte, aber durch kraftvolles Hindurchringen und Überwinden der Hindernisse erreichbare echte Ideale hinweist.

So ist es dem Poeten doch gelungen, die hemmenden Regungen in der eigenen Brust zu unterdrücken und sich mit „Weh dem, der lügt" und mit „Libussa" in die Reihen der Vordringenden zu stellen. Im Streit mit den Bedingungen seiner Natur und seines Milieu schuf er gleichwohl eine Reihe köstlicher Werke und, ob ihn auch wie Libussa dies Streben die widerspänstige Kraft zu zwingen aufrieb, steht er doch als Sieger vor uns. Unhaltbar ist der Vorwurf, Grillparzer lasse uns, so werthvoll seine Dramen ästhetisch auch seien, ethisch unbefriedigt, da er stets nur abmahne, Verzicht lehre, er entnerve in einer Zeit, die der Stählung bedürfe. Bei Betrachtung der einzelnen Stücke fand sich oft genug Gelegenheit die Überzeugung auszusprechen, welche ein Rückblick über ihre Gesammtzahl nur bestätigen kann, der Dichter warne lediglich vor der „eitlen Sucht nach Ehren", nicht vor dem Bestreben Rühmenswerthes zu leisten, wie es seine männlichsten Helden Rudolf, Leon, Primislaus auszeichnet. Und wenn ihm Sinn für geschichtliche Zusammenhänge abgestritten wird, wenn selbst Volkelt ihm vorwirft: „Er hat kein Verständnis für den Hegel'schen Gedanken, daß aller Fortschritt des Menschengeistes sich aus dem harten Kampf einseitiger oft verzerrter Gegensätze herausarbeiten müsse", so würde dies schon durch unsere Deutung der Libussa allein sehr eingeschränkt.

Es tritt ergänzend noch das zu wenig beachtete „Hannibal"-Fragment (1835) hinzu, das Bruchstück bleiben mußte, weil es in sich abgeschlossen. Die Gegenüberstellung des trotzigen Böhmenfürsten Ottokar und des Kaisers wird nun in Hannibal und Scipio wiederholt, Hannibal fühlt sich ähnlich wie Ottokar als selbstherrlicher Vertreter der eigensten Sache, Scipio sieht gleich Rudolf von Habsburg in sich blos den Vorfechter seines Staates, das anvertraute Ehrenamt gilt ihm wie dem Kaiser als erhöhte Pflicht sein Ich hinter den Aufgaben seiner Stellung zurücktreten zu lassen. Der Gegensatz wird hier aber noch schärfer in einem zugleich römisch-antiken und social-modernen Sinn herausgearbeitet, indem Hannibal (zwar

minder übermüthig als Ottokar) auf dem Boden des Individualismus verharrt, die Macht der großen Persönlichkeit für die allein ausschlaggebende hält, indeß Scipio die Individualität nur als Mittel für die Zwecke des Staatsganzen betrachtet und jene, die „nach Kränzen für ihr eigen Haupt" trachten, „selbstsüchtig eitle Thoren" scheltend fordert, ein Römer dürfe „in sich nur Rom" sehen, das heißt also sich gar nicht sehen, wo dies seiner Treue gegen Rom Abbruch thun könnte,

„Rom will er heben, Rom verherrlichen,
Rom dienen, sterben nur für Rom."

Die vollständigste Zurückdrängung der eigenen Persönlichkeit, die Opferung des Selbst um einzig der Gesammtheit zu dienen wird hiermit, wie an Rudolf von Habsburg und an Bancban, von dem Dichter zustimmend gefeiert, der vom Individualismus ausgegangen war. Allerdings spottete er noch als Greis (1869) „bei der Einzelnen schmählicher Ermattung" greife man nun zum „Kultus der Nationen und der Gattung". Die Nationaleitelkeit war ihm als für Oesterreich besonders gefährlich stets verhaßt, zumal die extrem-nationale Gesinnung der nichtdeutschen Völker sich vor allem in heftiger Anfeindung des mehr kosmopolitisch denkenden deutschen Stammes bethätigte. Auch jene Verherrlichung der Gattung fand er mit Recht lächerlich, die sich stolz rühmt „wie wir es zuletzt so herrlich weit gebracht", und, indem sie sich begnügt „Zeitgenosse" zu sein, in dieser Eigenschaft ein Theil des der Gesammtheit gespendeten Lobes für sich in Anspruch nimmt. Nichtsdestoweniger war die Auffassung, der Einzelne sei verbunden seinerseits zur Lösung der Aufgaben, die der Gattung obliegen, an seinem Platze nach besten Kräften und unter Zurückstellung privater Liebhabereien mitzuwirken, in ihm so mächtig, daß er am 20. December 1831 (Grillparzer-Jahrbuch III. 198) in sein Tagebuch schrieb: „Es ist Pflicht des Menschen sich der Menschheit hinzugeben, mit dem, was er vermag." Und er, dem man die Weltanschauung des Quietismus beimißt, setzt noch hinzu: „Der Mensch ist da zu nützen, zu wirken." Solche Äußerungen im Zusammenhalt mit den Worten Scipios zeigen Grillparzer auf der Höhe jener Ansicht, wonach auch das genialste Individuum sich niemals blos Selbstzweck sein dürfe, sondern stets ebenso sehr Mittel zum Zweck fortschreitender Menschheitsentwicklung, dessen Einzeldasein klein und nichtig werde, wenn es nicht durch den Dienst einer Idee Würde und Bedeutung empfange, sowie daß selbst die bescheidenste Fähigkeit zum Wohle des Ganzen angewendet an Werth zunehme, weil damit der Mensch seine Pflicht gegen die Menschheit erfülle.

Die Pflicht ist immer wieder Grillparzers leitender Gedanke. Wie sein Vater unbewußt, so war er bewußt Kantianer und nicht blos vom „Treuen Diener" gilt die Bemerkung, unser Poet sei der Dichter des kategorischen Imperativs. Dadurch erhalten seine Dramen erhöhte Bedeutung für eine Zeit, in der das nahende Jahrhundert die Ethik der Pflichten wider die Ethik der Rechte des hinsiechenden Säkulums geltend machen dürfte, die Socialethik wider die Individualethik. Auch hier wiederholt sich das eigenthümliche Schauspiel, daß Grillparzer seiner Zeit voraus war, wo er hinter ihr zurückzubleiben schien. Er schöpft die Quellen seiner Bildung aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und er gelangt zu rechter Wirkung erst mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dessen erste Hälfte seine Schaffenszeit fiel; er kam aus anderen Zeiten und seine Hoffnung in andere zu gehen erfüllt sich von Tag zu Tag reicher. Nach Alfred Klaars schlagender Bemerkung zählt unsere Litteratur gegenwärtig viele Ausgegrabene, aber nur einen Auferstandenen: Grillparzer. Der Miterdulder einer Epigonenzeit wird er von dieser unterschätzt und erst dann als Classiker auf den Schild erhoben, als schon die modernen Charakteristiker nahen, um ihn für ihre Richtung zu beanspruchen. Im Zwist von Idealisten und Naturalisten weisen Grillparzers Werke jedoch über beide hinaus, sie streben, wie Anzengruber in seiner Art, einer Zukunft zu, deren Programm etwa lauten möchte: Idealer Gehalt in realistischer Form. Grillparzer hat nie ein im strengsten Sinne naturalistisches Werk geschrieben, aber trennt den „Bruderzwist" nicht blos die Vers=Form von dieser Schule, während er der Sache nach ebenfalls mehr strebt Charaktere zu dramatischer Entfaltung zu bringen als Handlung zu bieten? Sind der „Treue Diener" und „Die Jüdin von Toledo" bei bunt bewegter Aktion nicht in der Charakterzeichnung dennoch der neuesten Richtung eng verwandt?

Es geht nicht an, die von dem graecisirenden Classicismus so scharf unterschiedene Dichtungsart Grillparzers lediglich durch den Einfluß der Spanier, wo nicht gar als Nachahmung derselben zu erklären. Es genügt sich zu vergegenwärtigen, wie sämmtliche an die Romantiker anknüpfende österreichische Dramatiker, allen voran Friedrich Halm und Zedlitz, ebenso sehr als der ihnen an tragischer Kühnheit und Größe unendlich überlegene Grillparzer in das Studium der Spanier sich vertieften, ohne daß dabei etwas anderes herausgekommen wäre als die berüchtigten „Mantel= und Degenstücke" mit einer falschen, widerlichen Sentimentalität verbrämt, die nur durch glatte, flüssige Verse halbwegs erträglich wird. Unbeschadet

der Vortrefflichkeit von Halms viel zu wenig gekannten Novellen bleibt keine Täuschung darüber möglich, daß die süßliche Pfefferkuchenpoesie seiner Bühnenwerke heute bereits gänzlich veraltet ist. Dabei ergibt sich zugleich wie sehr man Grillparzer Unrecht thut, wenn die allerdings brillante Technik seiner Dramen als vornehmlicher Erklärungsgrund ihrer Wirkung herbeigezogen wird; in der Kenntnis der Mittel und mehr noch der Mittelchen einen Stoff bühnenwirksam zu gestalten, darf Halm einen der vordersten Plätze beanspruchen, vermag dies seine Dramen vor dem allmähligen Ausscheiden aus dem Spielplan zu retten? Es ist schwer über Grillparzer zu sprechen, ohne Halm zu erwähnen, noch schwerer dann nicht bitter zu werden, wie unser Tragiker selbst, der es nie verwinden konnte, daß ihn der jüngere, gewandtere Mann in der Gunst des deutschen Publikums ebenso ausstach wie Raimund von Nestroy verdrängt wurde. Unter den Ursachen der frühen Abwendung Grillparzers von der Bühne wäre neben der schnöden Verhöhnung seines Lustspiels der Ruhmeslauf der „Griseldis“ und des „Sohns der Wildnis“ anzuführen, ohne den (auch von Baron Berger betonten) Hauptgrund beginnenden Vorherrschens der grübelnden Reflexion statt der formenden Phantasie zu verkennen. „Halm war ein Bedürfnis“, meint Kürnberger mit spitzer Bosheit, das System brauchte eine unschädliche Poesie, die süß einlulle, nicht gebieterisch aufrege, und dem entsprachen die Stücke des neuen Dichters, die überdies gestatteten den unbequemen Grillparzer sachte im Dunkel verschwinden zu lassen. Der elegante Freiherr von Münch-Bellinghausen war dem schlicht bürgerlichen Grillparzer gegenüber, der gesellschaftliche Verbindungen nie gesucht, noch weniger ausgenützt hatte, ja ihnen geradezu aus dem Wege gegangen war, schon deshalb in der gemeinsamen Heimath unendlich überlegen und wo Grillparzers Beamtenlaufbahn eine Fülle von Demüthigungen aufweist, gelangte sein adeliger, politisch unverdächtiger Mitbewerber rasch in die Höhe.

Besonders bemerkenswerth ist Grillparzers 1844 eingereichtes Gesuch um die Stelle des ersten Custos an der Hofbibliothek (Grillparzer-Jahrbuch II. 105/106), welches die stolzen Klageworte enthielt, manchmal befalle ihn eine Ahnung, daß in seinen Werken mehr liege als man ihm gewöhnlich zuzugeben geneigt sei. „Sehr oft ist der Fall dagewesen, daß die nachkommende Zeit von der vorausvergangenen Rechenschaft begehrt hat über die Art, wie sie Talente höherer Art behandelt hat. Es möchte nicht zum Ruhme der Gegenwart gereichen, wenn sie einen Mann hinter den Akten versauern ließ, der in anderen Verhältnissen Höheres zu leisten

im Stande wäre.“ Grillparzer spricht die Erwartung aus „eine kongenialere Dienstesbeschäftigung dürfte vielleicht wieder die Lust zur Hervorbringung wecken“ und betont „die Überzeugung, das Gefühl, daß ihm seine litterarische Stellung nicht erlaube sich von einer Bewerbung auszuschließen, in der er wohl Nebenmänner, aber keine Vormänner zugeben kann“. Wenige Monate später ist der Posten wieder erledigt, zum zweiten Male competirt Grillparzer darum — und ernannt wird Baron Münch. Das Gedicht „Weihnachten 1844“ drückt die herben Empfindungen des Dichters, dem man „beim nah'nden Winter das Nest genommen“, ergreifend aus, doch es schließt mit dem Trost einer starken Seele, die ihren Werth auch in dem Augenblick fühlt, da jene, die dazu berufen wären, ihr die bescheidenste Anerkennung versagen:

„Bin ich auch nichts geworden,
Ich blieb doch, der ich war.“

Halm hingegen ist mancherlei geworden, aber nichts dauernd geblieben, er hat viel erreicht und sich doch nicht bewährt, der Beifall, den seine Schauspiele fanden, war für ihn selbst ein Unglück; die deutsche Litteratur hat an ihm einen ausgezeichneten Novellisten verloren, um einen mittelmäßigen Dramatiker zu gewinnen. Die Zeit lehrte seither längst die Bedeutung des geistvollen Anempfinders im Verhältnis zu dem individuell-ursprünglichen Tragiker richtiger abzuschätzen.

Die Spanier konnten Grillparzer nichts völlig neues geben, wohl aber vermochten sie den in ihm sich regenden Hang zu schärferer, naturalistischer Charakteristik im Drama belebend zu stärken. Nach einem richtigen Wort von Moriz Carriere lehrt uns jedes Buch nur soviel, als wir selbst hinzubringen, blos was unserer Sinnesrichtung sich anfügen läßt, übt auf uns Einfluß. Wenn nun Halm und all die andern mehr die Fehler der Spanier als ihre Vorzüge empfingen, indeß auf Grillparzer unter dem vielen unverwendbar Conventionellen, ja Unnatürlichen, gerade doch der große Natürlichkeitssinn dieser Poeten, vor allem Lope de Vegas, wirkte, dann entsprach wohl die Tendenz zum Natürlichen ebenso seiner Geistesart, als die zum conventionell Gekünstelten den mäßiger begabten Mitbewerbern nahe lag. Grillparzer schien selbst Shakespeare nicht naturgetreu genug; sowie bei diesem entwickle sich freilich alles in der Natur, meinte er, aber nicht so schnell. Darum wird Lope sein Abgott, der ihm für mit der Natur selbst identisch galt; naturwahr wie dieser strebt er zu sein, und feiert ihn als „die vollkommenste Protestation gegen die Begriffspoesie“. Lope, Shakespeare und

Goethe standen ihm höher als Calderon und Schiller und so steht er ihnen auch in seinem Schaffen näher, aber er hat sie nicht einfach nachgeahmt, sondern von ihnen lernend das ihm eigenthümliche moderne Kunstwerk geschaffen, immer er selbst und keinem anderen pflichtig.

Von der unsicher mit Schicksalsideen spielenden, im wesentlichen romantisch gefärbten „Ahnfrau" wendet er sich mit einem beabsichtigten Ruck zur classisch stylisirten „Sappho", die immerhin einzelne realistische Züge im Sprachton enthält, was bei dem aus romantischen und classischen Überlieferungen erwachsenen „Goldenen Vließ" noch deutlicher wird. Streng realistisch ist zuerst der „Ottokar", worauf der „Treue Diener" bis an die Grenzen des Naturalismus vordringt. Ein specifisch Grillparzer eigener, mit classischen, romantischen und realistischen Motiven durchsetzter Styl zeichnet die Liebestragödie von Hero und Leander aus. Märchenhaft romantisch ist „Der Traum ein Leben", mit mehr realistischen Zügen mischt sich seine Art in „Weh dem, der lügt", mit starkem Vorwalten des Symbolischen in „Libussa". „Die Jüdin von Toledo" wagt kühnste Charakteristik und scheut vor naturalistischen Enthüllungen der Seelenkunde nicht zurück; der „Bruderzwist" bringt den realistischen Styl des „Ottokar" noch wesentlich moderner in liebevoll intimster Charakterzeichnung. Grillparzer war stolz darauf zu keiner Schule zu gehören, man soll ihn auch keiner einreihen wollen, ungehindert durch Parteischlagworte gab er jedem Stoff die ihm seinen inneren Bedingungen nach gemäße Form, bald stärker realistisch, bald absichtlich minder schroff individualisirend. Über diesem Wechselspiel der Form darf jedoch die fortschreitende Entwicklung in der Gesinnung des Dichters nicht übersehen werden, welche von dem durch die Lebensumstände ihm aufgedrängten Pessimismus ausgehend sich zu einer sittlichen Reife läutert, die bei trüber Resignation auf eigenes Glück, wie sie gerade 1836 das Gedicht „Entsagung" ausspricht, den Glauben an eine hellere Menschheitszukunft hochhält und die Pflicht des Einzelnen im Dienste des Ganzen erblickt, in dem die wahre Gottheit sich berge. Seine Größe als Dramatiker förderte besonders die Verbindung zweier sonst fast stets getrennter Eigenschaften, die in den Werken seines kräftigsten Schaffens mit einander innig verschmolzen sind: Gelungener Aufbau einer rasch vorwärts stürmenden Handlung und scharfe Charakteristik der Personen. Er gibt nicht agirende Figuren, sondern handelnde Menschen, aber in seinen Dramen werden auch Geschehnisse, nicht blos Zustände vorgeführt, obschon natürlich das Vorwalten des einen Elements stets ein Zurücktreten des anderen bedingt.

Eine seltene Sprachgewalt, glühende Phantasie und Beherrschung der Scene gesellen sich diesen Vorzügen zu; leise Melancholie breitet allerdings bei sinkender Handlung ihre Schleier aus und hemmt das drohend erhobene tragische Richtschwert. Die Trauer über das Loos des Schönen auf der Erde stimmt den Dichter und die Hörer weicher. Nicht Wehleidigkeit, verstehendes Mitgefühl inspirirt dabei den Dramatiker und heißt ihn „im Gefallnen selbst den gefallnen Bruder lieben". Eben weil er ein echter Tragiker ist, weiß er niemand völlig rein von Schuld und auch den Schuldigsten noch Mensch genug, um seine Verfehlungen nicht mit unbarmherziger Härte zu züchtigen. Mitten im „lebensvollen Wien" ein scheuer Einsiedler wurzelt Grillparzer trotzdem durchaus in Wiener Art; viele Züge seiner Dichternatur mag man wohl am klarsten erfassen, indem man sie bei den poetisch hervorragendsten autochthon Wiener Talenten der beiden letzten Generationen, bei dem jüngst als Sechzigjähriger zu Ansehen gelangten Ferdinand von Saar und dem jungen, schwungvollen Lyriker Hermann Hango wiederfindet, Wiener gleich Grillparzer, der mit Raimund, Bauernfeld und Anzengruber den Wiener Namen in der deutschen Litteratur zu hohen Ehren brachte. Es fehlt in der gesund-fröhlichen Sinnlichkeit der Wiener Luft darum nicht an ernst betrachtenden Naturen, die den starken Trieb zur Sinnlichkeit in sich veredelt hegen und deren sinnender Hang von ihm nur eine glückliche, den Grübler zum Dichter wandelnde Beimischung empfängt. Grillparzer ist auf Wiener Boden keine Ausnahme, sondern ein Typus. Seine Werke besitzen für das gesammte deutsche Schriftthum typische Wahrheit und dauernden Werth, selbst dort, wo sie die allzu individualisirte Gestaltung seltsamer Launen scheinen. Sein muthiges Ringen mit dem Geschick, sein starkes Pflichtgefühl, das ihn antrieb, die Neigungen seiner Natur den zu erreichenden Zielen unterzuordnen und das als erstrebenswerth Erkannte auch dann als Ideal aufzustellen, wenn diese Einsicht dem eigenen Gefühl mühsam abgezwungen werden mußte, sichern ihm überdies hohen ethischen Rang. Den Dichter aber dürfen wir scheidend mit den Worten begrüßen, die er seinem Liebling Lope zurief:

„Du hast für all' was Menschheit je erfahren,
Ein Bild, ein Wort, den Pfad und auch das Ziel."

Dramatische Werke.

Ludwig Anzengruber.

Stahl und Stein. Volksstück in drei Akten. Mk. 2.—.

Heimg'funden. Wiener Weihnachts-Komödie in drei Akten. Mk. 1.50.

Der Fleck auf der Ehr'. Volksstück in drei Akten. Mk. 1.50.

Oscar Blumenthal.

Der schwarze Schleier. Schauspiel in vier Akten. Mk. 2.—.

Franz Koppel-Ellfeld.

Marguerite. Schauspiel in fünf Aufzügen. Mk. 2.—.

Max Kretzer.

Bürgerlicher Tod. Drama in fünf Aufzügen. Mk. 1.—.

Rudolf Lothar.

Der verschleierte König. Bühnenmärchen in drei Aufzügen. Zweite Aufl. Mk. 1.—.

Der Werth des Lebens. Ein Mysterium in einem Vorspiel und drei Aufzügen. Zweite Aufl. Mk. 2.—.

Caesar Borgias Ende. Trauerspiel in einem Akt. Mk. 1.—.

Rausch. Drama in drei Aufzügen. Mk. 2.—.

Adam Müller-Guttenbrunn.

Irma. Schauspiel in vier Akten. Mk. 1.—.

Wilh. von Polenz.

Heinrich von Kleist. Trauerspiel. Mk. 1.50.

Arthur Schnitzler.

Das Märchen. Schauspiel in drei Aufzügen. Mk. 1.50.

Wolters und Gjellerup.

Eine Million. Schauspiel in drei Aufzügen. Mk. 2.—.

